

## دراسة الرواية

الكذب الرومانتيكي والحقيقة الروائية  
قراءة النصوص القصصية .  
الفضاء ... الزمن .  
المروي عليه .  
وضعية السارد .

إشكالية الزمن في النص السردى .  
السارد في رواية الوجوه البيضاء .  
الموت والحلم في علم بهاء ظاهر .  
تفاعل الثقافات .

يوزيف شايينا في القاهرة .  
من البلدة الأولى إلى البلدة الأخرى .  
الزمن الآخر بين التاريخ واللغة .

أستاذ  
نقدية

رؤى نقدية

مؤلف  
ونصوص

ملاحظات

المجلد

الطبعة

العدد الثاني

١٩٩٢

# فصول

مجلة النقد الأدبي

الجلد

الثاني عشر

العدد الثاني

سنة

١٩٩٢



## دراسة الرواية



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

**رئيس مجلس الإدارة: سمير سرهان**

**رئيس التحرير : جابر منصور**

**نائب رئيس التحرير : هدى وصفي**

**الإخراج الفني: سعيد السيري**

**التصوير : هازم شماته**

**حسين حمودة**

**وليد منير**

**مكتبات: أمال صلاح**

**فاطمة تنديل**

**علي ميني**

**فصول**  
مجلة للشعر الأدبي



مركز تحقيق وتطوير علوم إيسوي

#### ● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار وربع - السعودية ٢٠ ريال - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٦٠ درهم - سلطنة عمان ٢٠٠ بيرة - العراق دينار ونصف - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - البحرين ٢٠٠٠ فلس - الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال - الأردن ١٥٠٠ فلس - قطر ٢٠ ريال - غزة ٢٠٠ سنت - تونس ٤٠٠٠ مليم - الإمارات ٢٠ درهم - السودان ٥٠ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا دينار وربع .

#### ● الاشتراكات من الداخل

من سنة ( أربعة أعداد ) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٥٠ قرشا ، رسل الاشتراكات بحالة بريده حكومية .

#### ● الاشتراكات من الخارج :

من سنة ( أربعة أعداد ) ١٥٠ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات - مصاريف إليها مصاريف البريد ١ البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولارات ( أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً ) .

#### ● رسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة : فصول ، للهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .  
تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ - فاكس : ٧٥٤٢١٣

#### ● الإعلانات : يعلق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

١٥٠ قرشاً

# دراسة الرواية

● في هذا العدد :

كتابخانه مرکزی

ادب و ادبیات



## ● مفتتح

— الكذب الرومانتيكي والحقيقة الروائية

( الرغبة المثلثة ) مركز بحوث و تدریس علوم ادبی

— مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية.

— قراءة النصوص القصصية.

— الفضاء — الزمن .. اقتراب سوسيولوجي.

— مقدمة لدراسة المروي عليه.

— وضعية السارد في الرواية المعاصرة.

— رواية الرواية التأريخية — نسبية الماضي

— الاتجاهات الجديدة في رواية أمريكا اللاتينية

## ● الخاق نقدية

— إشكالية الزمن في النص السردی

— السارد في رواية ( الوجوه البيضاء )

— الموت والحلم في عالم بهاء طاهر

— سمير أمين ويحيى الطاهر:

حكايات عن صراع الشرق والغرب

رئيس التحرير

رينيه جبرار

لوسيان جولدمان

كارلهاينز ستيرل

كانديدو بيريث جاييجو

جيرالد برنس

نيودور أدورنو

ليندا هتشبون

جيمس هيجنز

عبد العالي بوطيب

عبد الفتاح الحجمري

شاكر عبد الحميد

حسام أبو العلا

العدد  
الثاني عشر  
العدد الثاني

سنة ١٩٩٣



# دراسة الرواية

## ● رؤى نقدية

— تفاعل الثقافات

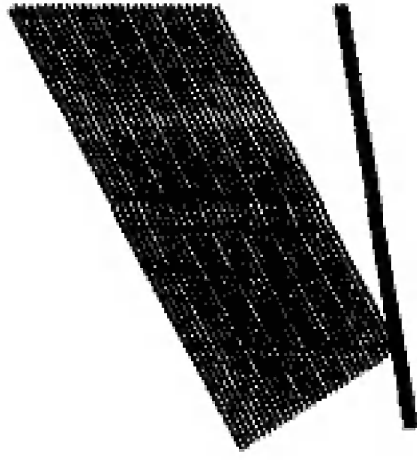
٢١٧ توفيق تودوروف

## ● حوار ونصوص

- يوزيف شايينا فنان المسرح البولندي
  - حوار مع الفنان البولندي يوزيف شايينا
  - يوزيف شايينا يتحدث عن المسرح
- ٢٣٣ هناء عبد الفتاح  
٢٣٦ هدى وصفي  
٢٤٤ يوزيف شايينا

## ● متابعات

- من البلدة الأولى إلى البلدة الأخرى
  - حوارات ليلية .. حول رواية هانس الخفيف
  - ( الزمن الآخر ) بين التاريخ واللغة
  - مرادة المستحيل ولغز القيمة
  - قراءة في نص بلال الديب
  - جماليات التشكيل الزماني والمكاني
  - رواية ( الحواف )
  - استراتيجيات السخرية في رواية ( إميلشيل )
  - الاغتراب في رواية محمود حنفي
  - السنيورة .. جدل الآخر وغلبة التراث
- ٢٥٩ أحمد درويش  
٢٦٩ يوسف زيدان  
٢٨٢ عبد العزيز موافي  
٢٩٤ السيد فاروق رزق  
٣٠٢ إبراهيم نصر موسى  
٣١٧ عبد النبي ذاكر  
٣٢٥ محمد زكريا عناني  
٣٣٧ محمد قطب



## مفتتح

يفرض علينا عالم الرواية نفسه مرة أخرى . خصصنا له العددان السابقين ( في جزئين ) ، وها هو يصير على أن يشغلنا هذا العدد . ويبدو أننا يمكن أن نخصص المجلة بأسرها لدراسات الرواية ، لو استجبنا إلى غواية هذا العالم الفاتن في تنوعه ، الأسر في قدرته على التقاط النغمة الماثرة لعصرنا . وكل ما حولنا يؤكد هذه الغواية : التصاعد الكمي والكيفي في عدد الروايات ، الإقبال على قراءتها والتأثر بها ، اجتذابها للجهد النقدي المعاصر ، حماسة النقاد في الكتابة عنها ، استقبال قراء المجلة للعددان الخاصين بزمان الرواية . وكان علينا أن نستسلم في هذا العدد ، ونخصصه لدراسات الرواية التي يهتم القارئ الاطلاع عليها .

مركز تحقيق وتطوير علوم عربي

ولقد راعينا في اختيار هذه الدراسات جانب الترجمة ، تقديرًا للدور الذي نقوم به في إثراء الوعي النقدي ، وإتاحة للأصوات الأخرى في نقد الرواية . والبداية تقليدية بمعنى من المعاني ، فالدراسة الاستهلالية ، في هذا العدد ، ليست من الدراسات المعاصرة تمامًا ، إنها قديمة نسبيًا ، لكنها تنطوي على قيمة تحليلية تجعل منها مفتتحاً لما غدا متحملاً لاتجاهها . وبعد الدراسة الاستهلالية تأتي دراسة لوسيان جولدمان . وقد أصبح صوته من الأصوات المألوفة ، بل أصبح عدد لافيت من الدارسين ينظرون إلى نظريته في الرواية بوصفها نظرية تقليدية . تصوروا ! لوسيان جولدمان دخل دائرة التقليدية في سنوات معدودة . حينما صدر العدد الأول من « فصول » كان صوت لوسيان جولدمان جديداً تماماً ، وكانت الحماسة له غامرة . اختلفت الصورة بعد إحدى عشرة سنة من صدور العدد الأول للمجلة . والدلالة على ذلك لافتة . إنها تؤكد تدفق الإنتاج النقدي في العالم الذي نعيشه ، وتسارع إيقاع الدرس الأدبي الذي لا يرحم من لا يتابعه بالاندفاع التي تميز تسارع هذا الإيقاع . ومن لوسيان جولدمان إلى نظرية القراءة والاستقبال ، ودراسة الزمن ، والمروى عليه ، ووضعية السارد . وتقرب الدراسات المترجمة في العدد تدريجياً من ما بعد الحداثة ، تعبر الحداثة التي قاربها أدورنو لتدخل عالم الحداثة في رواية أمريكا اللاتينية وقبلها عالم ما بعد الحداثة .

هذا الجانب المترجم يتوازن مع المتابعات التي هي دراسات عربية لإبداعنا . بدأنا بالترجمة ، في هذا العدد ، واختتمنا بالدراسات العربية . كأننا كنا نريد أن نصوغ نسقاً دائرياً يفضي أوله إلى آخره ، وآخره إلى

أولُه في الوقت نفسه . وإذا تابعنا حركة هذا النسق ورددنا عجز مقالات العدد على صدرها ، كما يقول البلاغيون القدماء ، اكتشفنا البعد الإنساني لمشكلات الرواية . ما يتحدث عنه دارسو الرواية الأجنبية لا يختلف عن الذي يؤرق دارسي الرواية العربية . هناك الاختلافات الكمية ، الخصوصية ، الصيغ المختلفة ، ولكن تحت ذلك كله يكمن ما يرد التكرار إلى وحدة ، والتباين إلى تشابه ، على مستوى الأسئلة الجذرية منهجاً ورؤية في آن .

ولكن لا يغدو العدد تأكيداً لوحدة قاسية ، صارمة ، تأتي الأبواب المتوسطة بمزيد من التنوع . « رؤية نقدية » باب جديد نستهل به أفق هذا التنوع .

وينقلنا باب « حوار ونصوص » إلى تعريف متميز بالمبدع المسرحي يوسف شابنا الذي كان له إسهامه في مسرح « الهناجر » بالقاهرة ، وكان الحوار معه مثمراً واللقاء به خصباً في « الورشة » التي قادها في هذا المسرح .

هذا التنوع المضاف قصدنا به أن نواجه غواية الرواية ، في ابتلاع صفحات العدد كله ، وصفحات المجلة بأسرها .

ولكن هل نستطيع أن نقاوم هذه الغواية نهائياً ؟ سنترك الرواية إلى غيرها من الأنواع الأدبية في العدد القادم . ولكننا سنسمح لتابعها بالحضور ، فهي فن لا يمكن غيابه .

لكن لابد أن نسجل توضيحاً ضرورياً في النهاية ، وهو أن إلحاحنا على أننا نعيش في زمن الرواية لا يعني التقليل من فن الشعر ، أو من أي فن آخر ، ولا يعني أن الرواية قد صارت هي « الفن » الذي يحتل الدرجة العليا في سلم القيمة . لم نقصد إلى هذا . ولا نهدف إليه أو نعنيه . كل ما نقصد إليه هو تسجيل الدور الحيوي الذي تلعبه الرواية على مستوى الإبداع والتذوق ، وما نعنيه هو أن نلفت الانتباه إلى هذا الدور ، وما نهدف إليه هو دراسته والكشف عنه .

ولعلنا نكون قد نجحنا في بعض ما أردنا ، فهناك أصداء متعددة لما أبرزه العدد الخاص بما أسميناه « زمن الرواية » ، ونرجو أن تتكاتف هذه الأصداء مع هذا العدد الذي خصصناه للمزيد من « دراسة الرواية »

رئيس التحرير

# الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية ( الرغبة المثلثة ) \*

## رينيه جيرار

«أريد أن تعرف ، صانشو، أن «أماديس» الغال<sup>(١)</sup> الشهير ، كان أحد ،  
الفرسان الجوالين الممتازين ، بل ماذا أقول ، أحد الممتازين ، يجب القول  
إنه الوحيد الأول والفريد وأستاذ كل الذين ظهروا فى هذا العالم  
وسيدهم... أقول ، عندما يريد رسام ما أن يصبح مشهورا فى فنه عليه أن  
يقلد اللوحات الأصلية للأسانذة الممتازين الذين يعرفهم .

وهذه القاعدة نفسها تصدق على معظم المهن والحرف المهمة التى  
تستخدم فى زخرفة الجمهوريات .

وهذا ما يجب أن يفعله ويفعل من أراد أن يحوز صفتى «حذر»  
و«صبور» مقلداً «عوليس» الذى رسم لنا هوميروس ، بشخصه وبأعماله ،  
صورة حية للحذر والصبر ، كما فعل فرجيل مع شخص «إيني» حين أظهر  
لنا قيمة ولد تقي وحكمة ضابط شجاع ذى كلمة مسموعة . وهو لم  
يرسمهما ولم يكشفهما كما كانا ، ولكن كما يجب أن يكونا ليتخذا  
مثالا للفضيلة فى القرون الآتية ، وبالمثل ، كان «أماديس» شمال الفرسان  
الشجعان والعشاق ونجمهم وشمسهم ، ويجب أن نقلده نحن الذين نكافح  
تحت راية الحب والفروسية . هكذا ، إذن ، اعتبر يا صديقى صانشو أن  
الفراس الجوال الذى سيقبله أحسن تقليد ، سيكون أقرب إلى الكمال فى  
الفروسية<sup>(٢)</sup> .

\* الفصل الأول من كتاب (الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية) لرينيه جيرار René Girard قام  
بترجمته : إدريس النافورى .

هو الذى أوحى إليه بها . والإحياء هنا شفوى ، وليس أدبيا مطلقا . وهذا اختلاف لا أهمية له . فهذه الرغبات الجديدة تكون مثلثا جديدا تمثل قمته كل من الجزيرة الأسطورية ، ودون كيشوت ، وسانشو . ودون كيشوت هو وسيط صانشو ، ومفعول الرغبة المثلثة هو نفسه عند الشخصيتين ( فحالما يبدأ الإحساس بتأثير الوسيط بضيق معنى الواقع ويصاب الحكم عليه بالشلل ) . وبما أن تأثير الوسيط أكثر عمقا وثباتا فى حالة دون كيشوت مما هو عليه فى حالة صانشو ، فإن القراء الرومانتيكيين لم يلاحظوا أبدا فى الرواية سوى التعارض بين دون كيشوت المثالى ، وبين الواقعى صانشو . إن هذا التعارض حقيقى ، ولكنه ثانوى ، ولا ينبغى أن ينسبنا التشابهات القائمة بين هاتين الشخصيتين . إن حب الفروسية يحدد رغبة بحسب الآخر ، تتعارض مع الرغبة بحسب الذات التى يتباهى كثيرون منا بامتلاكها . إن دون كيشوت وسانشو يستعبران من الآخر رغبتهما بحركة جوهرية وأصلية لدرجة أنها تختلط لديهما ، تماما ، بإرادة كونهما هما ذاتهما .

سيقال إن أماديس شخصية خرافية ، ما فى ذلك شك ، ولكن مؤلف الخرافة ليس هو دون كيشوت ، فالوسيط خيالى ، والوساطة ليست كذلك . يوجد وراء رغبات البطل إحياء طرف آخر : المبدع أماديس مؤلف روايات الفروسية . إن أعمال سرفانتيس تأمل طويل فى التأثير السبى الذى يمكن أن تمارسه على بعضها بعضا العقلليات الأكثر استقرارا ، ذلك أن دون كيشوت ، إذا غضطنا الطرف عن فروسيته ، يفكر فى كل شئ بتعقل شديد ، وكتابه المفضلون ليسوا حمقى أبدا ، فهم لا يأخذون حكاياتهم مأخذ الجد .

إن الوهم ثمرة زواج غريب بين وعيين صافيين . وقد ضاعف أدب الفروسية الذى ازداد انتشارا منذ اختراع الطباعة ، بكيفية خارقة ، من حظوظ هذه الاتحادات المشابهة .

لقد تنازل دون كيشوت ، لصالح أماديس ، عن امتياز جوهرى فى الإنسان ، فهو لم يعد يختار الأشياء التى يرغب فيها ، أماديس هو الذى يجب أن يختار له ، فالمرید يتهاافت على الأشياء التى يعينها أو يتظاهر بتعيينها له نموذج كل فروسية ، وسوف نسمى هذا النموذج : وسيط الرغبة . ووجود الفروسية هو محاكاة (تقليد) لأماديس بالمعنى الذى يكون فيه المسيحى محاكاة للسيد المسيح . وفى معظم الأعمال التخيلية ترغب الشخصوس ببساطة أكثر من دون كيشوت ، إذ ليس هناك من وسيط ، هناك فقط الذات والموضوع . وإذا لم تكن «طبيعة» الشئ المثير كافية لإبراز الرغبة يتم الالتفاف إلى الذات المثارة ، بادعاء دراسة «نفسيتها» (أو بالتمحك فى «حريتها» ) . ولكن الرغبة دائما عفوية ، ويمكن تمثيلها دوما بخط مستقيم يربط الذات بالموضوع . إن الخط المستقيم حاضر فى رغبة دون كيشوت ، ولكنه ليس الأساس ، ففوق هذا الخط يوجد الوسيط الذى يشع فى أن نحو الذات ونحو الموضوع . إن الاستمارة الفضائية التى تعبر عن هذه العلاقة الثلاثية هى المثلث طبعا . إن الموضوع يتغير مع كل مغامرة ، ولكن المثلث باق . والصحن ذو اللحية أو كراكيز السيد بيار يعوضان طواحين الهواء ، أما أماديس فهو بالمقابل حاضر هناك دوما . إن دون كيشوت فى رواية سرفانتيس هو الضحية المثلى للرغبة المثلثة ، ولكنه أبعد من أن يكون الضحية الوحيدة . والشخصية المهدة بعده هى التابع أو الخادم صانشوبانشا .

إن بعض رغبات صانشو<sup>(\*)</sup> Sancho Pancha ليست مقلدة ، مثل تلك التى تثيرها ، مثلا ، رؤية قطعة من الجبن ، أو زق خمر . غير أن لسانشو طموحات أخرى غير الرغبة فى ملء معدته ، فقد كان يحلم منذ أن لازم دون كيشوت «بجزيرة» يكون هو حاكمها ، ويتوق إلى الحصول على لقب دوق لاهنته ، وهذه الرغبات لم تأت نلقائيا للإنسان البسيط الذى هو صانشو ، فدون كيشوت

\* صديق دون كيشوت ومريده وتابعه ، فى رواية سرفانتيس .

أمام المرأة ، فهو يقلد الأحبار القدامى المحترمين الذين يخشى ألا يشبههم كثيرا . والتاريخ ليس هنا سوى شكل من الأدب ، فهو يوحى لكل هذه الشخصيات الستندالية بمشاعر ، بل برغبات ، لا تحسبها تلقائيا . ففي الوقت الذى بدأ جوليان فى خدمة « آل رينال » أخذ يستعير من اعترافات روسو الرغبة فى الأكل على مائدة أسياده بدل مائدة الخدم .

ويطلق ستانندال اسم الغرور على كل أشكال النقل و « المحاكاة » . فالمغرور لا يستطيع أن يستمد رغبانه من قرارة ذاته ، إنه يستعيرها من الأغيار ، فالمغرور هو إذن أخ لدون كيشوت وإيما بوفارى . وهكذا نعر ، لدى ستانندال ، على الرغبة المثلثة فى الصفحات الأولى من ( الأحمر والأسود ) ، نتجول فى منطقة ( فرهار ) برفقة عمدة المدينة وزوجته (٥) . يمر السيد رينال بجلال ولكن بقلق ، بين جدران مؤسسته فهو يرغب فى أن يجعل جوليان سوريل مربى ولديه . ولم تكن هذه الرغبة بطلب من ابنه ولا حبا فى المعرفة . إن رغبته ليست تلقائية . وهذا الحوار بين الزوجين يكشف لنا عن قرب آليتها :

« - ليس للسيد فالينود مرب لأبنائه .

- يستطيع أن ينتزع منا هذا .

إن فالينود هو أكبر ثرى فى المنطقة . وهو كذلك الأكثر تأثيرا بعد السيد رينال نفسه . وعمدة « فرير » يضع دائما صورة منافسه نصب عينيه فى أثناء مفاوضاته مع الأب سوريل . فقد قَدَّم له اقتراحات إيجابية ، ولكن الفلاح الماكر اخترع جوابا عبقريا ، « سيمكتنا الحصول على عروض أفضل فى مكان آخر » . وعليه ، فقد اقتنع السيد رينال تماما ، هذه المرة ، بأن السيد فالينود يرغب فى استخدام جوليان ، وأخذت رغبته تتضاعف ، إن الثمن المتزايد دوما ، الذى أصبح المشتري مستعدا لأدائه ، يقاس بالرغبة الخيالية التى ينسبها لمنافسه ، فهناك إذن ،

ونعر على الرغبة تبعا لآخر ، وعلى وظيفة الأدب « المانوية » فى روايات فلوير . إن « إيما بوفارى » ترغب عبر البطلات الرومانتيكيات اللاتى تمتلئ بهن مخيلتها . لقد حطمت فيها الكتب الرديئة التى التهمتها خلال مراقبتها ، كل تلقائية . وعلينا أن نبحث عن تحديد هذه « البوفارية » عند جيل دوجولتى (٦) الذى اكتشفها فى جميع شخصيات فلوير تقريبا .

« إن الجهل ، واللامتاسك ، وغياب رد الفعل الفردى ، لهى سمات مشتركة تبدو كأنها تؤهلها ( الشخصيات ) للانصياع لإيهاءات الوسط الخارجى فى غياب إيهاء ذاتى صادر عن الداخل » .

ويلاحظ جولتى ، كذلك ، فى المقالة الشهيرة نفسها ، أن شخصيات فلوير ، لكى تصل إلى أهدافها المتمثلة فى كونها :

« تتصور نفسها على ماهى عليه ، فإنها تقترح لنفسها « نموذجا » وتقلد الشخصية التى قررت أن تكون فى كل ما يمكن تقليده ، الخارج كله والمظهر كله والحركة والأداء واللباس أيضا » .

إن مظاهر التقليد الخارجية أكثر وضوحا . ولكن علينا أن نتذكر على الخصوص أن شخصيات سيرفانتيس وفلوير تقلد أو تعتقد أنها تقلد رغبات « النماذج » التى اختارتها لنفسها بحرية .

وهناك روائى ثالث ، ستانندال ، يلح كذلك على دور الإيهاء والمحاكاة فى شخصيات أبطاله ، فمانيلدى لا مول تستقى نماذجها من تاريخ أسرته ، وجوليان سوريل (٧) يقلد نابليون . وتأتى ذكرى ( القديسة هيلين ) ونشرات الجيش الكبير لتعوض روايات الفروسية والهوس الرومانسى . وأمير « بارما » يقلد لويس الرابع عشر ، وأسقف « آجد » الشاب يتمرن على تقديم البركة



الشيء أو يمكن أن يرغب فيه، بل إن هذه الرغبة ذاتها، الحقيقية أو المفترضة، هي التي تجعل الشيء مرغوبا فيه، رغبة محدودة في نظر الذات. إن الوساطة تولد رغبة ثانية مشابهة تماما لرغبة الوسيط، وهذا يعني أننا دوما أمام رغبتين متنافستين. والوسيط لا يستطيع أبدا أن يقوم بدور النموذج دون أن يلعب كذلك أو يتظاهر يلعب دور العائق مثل الحارس الشرس في حكاية كافكا؛ حيث يرشد النموذج مريده إلى باب الفردوس ويمنعه من دخوله بجملة واحدة، فلا ينبغي أن نعجب إذا لاحظنا أن السيد رينال يلقي على فالينود نظرات جد مختلفة عن تلك التي يرفعها دون كيشوت نحو أماديس.

عند سرفانتيس يتبوأ الوسيط عرشه في سماء منيعة، وينقل إلى تابعه الوفي قليلا من صفائه. وعند ستانندال ينزل هذا الوسيط نفسه إلى الأرض. والتمييز بوضوح بين نمطى العلاقة هذين؛ بين الوسيط والذات، يعني الاعتراف بالفارق الروحي الشاسع الذي يفصل دون كيشوت عن المغرورين الأكثر خسة بين شخصيات ستانندال.

ولا يمكن أن تستوقفنا صورة المثلث بشكل مستمر إلا إذا أتاحت هذا التمييز، ومكنتنا من قياس هذا الفارق في لحظة واحدة. ومن أجل بلوغ هذا الهدف المزدوج يكفي أن نعمل على تغيير المسافة التي تفصل، داخل المثلث، بين الوسيط والذات الراغبة. إن هذه المسافة أكبر طبعاً عند سرفانتيس، فليس هناك أى اتصال ممكن بين دون كيشوت وأماديس الخرافى. ولا تبعد بوفارى كثيراً عن وسيطها الباريسى، فحكايات المسافرين، والصحافة، تصل إلى بونفيل تنقل آخر تقليعات العاصمة. ونقترب «إيما» من الوسيط خلال الحفلة الراقصة التي أقامها آل فربيسار، فقد زارت قديس القديسين، وأخذت تتأمل معبودها وجها لوجه، ولكن هذا التقارب سيبقى عابراً، فلن تتمكن إيما بوفارى أبداً

بالفعل، تقليد لهذه الرغبة الخيالية. بل إنه تقليد جد دقيق طالما أن كل شيء في الرغبة المقلدة، حتى في درجة حميتها، يتوقف على الرغبة المتخذة نموذجا. وفي نهاية الرواية يحاول جوليان كسب «ما تيلدى لامول» وبلجاً، بناء على نصائح الغندور «كورازوف» المتحذلق، إلى حيلة أبيه نفسها: يغازل مشيرة «دوفيرفاكى» لإيقاظ رغبة هذه المرأة وعرضها على «ماتيلد» أمام الملأ من أجل أن يوحى لها بتقليدها. فقليل من الماء يكفي لتهيئة مضخة، وقليل من الرغبة يكفي لإثارة الرغبة في الذات المغرورة.

ينفذ جوليان سوريل مخططه، ويتم كل شيء وفق توقعاته. فالاهتمام الذى توليه إيما المشيرة يوقظ رغبة ماتيلد، ويظهر المثلث من جديد: ماتيلد / السيدة دى فيرفاك جوليان - السيد رينال / فالينود / جوليان. ويعاود المثلث الظهور كلما تحدث ستانندال عن الفرور. وسواء أتملق الأمر بطموح أم بتجارة أم بحب، فإننا لنستغرب كيف أن النقاد الماركسيين الذين يتخذون من البنيات الاقتصادية النموذج المثالى لجميع العلاقات الإنسانية لم يستطيعوا حتى الآن كشف التشابه القائم بين وساطة الأب مسوريل الماهرة وبين مناورات ابنه الغرامية.

لكى يرغب المغرور فى شيء يكفي إقناعه بأن هذا الشيء مرغوب فيه من لدن شخص ثالث له اعتبار ما. فالوسيط هنا «منافس» آثاره الفرور أولاً، أو استدعاه هكذا إلى وجوده بوصفه منافساً قبل المطالبة بهزيمته. وهذه المنافسة بين الوسيط والذات الراغبة تختلف اختلافاً جوهرياً عن رغبة دون كيشوت أو إيما بوفارى، فأماديس لا يستطيع أن ينافس دون كيشوت فى وصايته على يتييمات معوزات، ولا يستطيع أن يفلح .. العمالقة مثله، أما فالينود فهو على العكس من ذلك يستطيع انتزاع مربى الأولاد من السيد رينال، كما تستطيع مشيرة «فيرفاكى» أن تنتزع جوليان من ماتيلدى لامول. ويرغب الوسيط نفسه - فى معظم الرغبات الستاندالية - فى

الحصول عليها من دون كيشوت ذاته بوصفه تابعاً وفياً يملك كل شيء باسم سيده، إن وساطة صانئو هي إذن وساطة خارجية فلا يوجد أى تنافس ممكن مع الوسيط ولا شيء يعكس أبداً ذلك الانسجام بين الرفيقين .

يكشف بطل الوساطة الخارجية صراحة عن حقيقة طبيعة رغبته، فهو يحترم علانية «مثاله» ويصرح بأنه مرده. لقد لاحظنا دون كيشوت وهو يفسر لصانئو الدور الممتاز الذى لعبه أمامه فى حياته. واعترفت «مدام بوفارى» كما اعترف «ليون» كذلك بحقيقة رغبتهما فى مناجتهما الغنائية .

لقد أصبحت الموازنة بين (دون كيشوت) و (مدام بوفارى) كلاسيكية، ومن السهل دائماً ملاحظة إدراك التماثلات بين روائتين من روايات الوساطة الخارجية.

ويبدو التقليد عند ستاندال أقل إضحاً كما بكيفية مباشرة. ولأنه لم يجد يوجد أبداً بين عالم المرشد وعالم النموذج ذلك التساوت الذى يشوه كلاً من (دون كيشوت) و (مدام بوفارى)، ومع ذلك، فالتقليد ليس أقل ضيقاً (محدودة) أو حرفية فى الوساطة الداخلية منه فى الوساطة الخارجية .

وإذا كانت هذه الحقيقة تبدو لنا مثيرة فليس ذلك لأن التقليد يتعلق بنموذج «مقرب» فحسب، بل يتعلق بأن بطل الوساطة الداخلية كذلك - ودون أن يفيد هذه المرة من مشروع التقليد - يخفيه بعناية .

إن الجنوح نحو الموضوع هو فى العمق جنوح نحو الوسيط. وفى الوساطة الداخلية يكسر هذا الجنوح من لدن الوسيط نفسه، لأن هذا الوسيط يرغب فى هذا الشيء أو قد يملكه.

ويرى المرشد، المفتون بنموذجه طبعاً، ضرورة فى العائق الآلى الذى يواجهه به هذا الأخير دليلاً على إرادة فاسدة تجاهه. وبدل أن يعتبر المرشد نفسه تابعاً وفياً، فإنه لا يفكر إلا فى فهم عرى الوساطة، ومع ذلك تبقى هذه الروابط أقوى من ذى قبل، لأن معاداة الوسيط الظاهرية، عوض أن تضعف من قيمته، لا يمكن إلا أن تدعمها .

من تحقيق رغبة. ما ترغب فيه تجسيدات «مثالها» ، فهى لن تستطيع أبداً منافستها، ولن تذهب أبداً إلى باريس .

وبفعل جوليان سوريل «كل ما عجزت إيماء عن فعله. وليست المسافة بين البطل ووسيطه فى بداية (الأحمر والأسود) بأقصر مما هى عليه فى (مدام بوفارى)». ولكن «جوليان» يخترق هذه المسافة، يتغادر إقليمه ويصبح عشيق «مانليد» الفخورة، ويحتل بسرعة مكانة مرموقة. وهذا الاقتراب من الوسيط يلاحظ عند أبطال هذا الروائي الآخرين ، وهو الذى يميز أساساً عالم ستاندال عن العوالم التى أشرنا إليها سابقاً. فالمسافة بين جوليان ومانليد، بين رينال وفالينود، بين لوسيان بروان ونبلاء نانسى، بين صانفا ونبلاء النورماندى أقصر من أن تتيح المنافسة بين الرغبات خارج عالم البطل. أما الآن فهو داخل هذا العالم نفسه. إن الأعمال الروائية تتوزع إذن إلى قسمين أساسيين، يمكن أن نعددها داخلهما، إلى ما لا نهاية، الفروق الثانوية.

وسوف نتحدث عن وساطة خارجية عندما تكون المسافة كافية للفصل بين مساحتى الإمكان اللتين يحتل مركزهما كل من الوسيط والذات. وسوف نتحدث عن وساطة داخلية عندما تتقلص هذه المسافة نفسها، بحيث تؤدي إلى تداخل المسافتين، تداخلاً يزداد، أو يقل ، عمقاً.

إن الفرق بين الوسيط والذات الرغبة لا يقاس طبعاً بالفضاء الفيزيائى. وعلى الرغم من أن البعد الجغرافى يمكن أن يكون عاملاً من عوامل هذه المسافة إلا أنها أولاً مسافة روحية، فدون كيشوت وصانئو متقاربان دائماً جسدياً، ولكن المسافة الاجتماعية والثقافية التى تفصل بينهما تظل غير قابلة للاختراق، فالخادم لا يرغب أبداً فى ما يرغب فيه سيده . صانئو يشتبهى المون التى تخلق عنها الرهبان، وكيس الذهب المكتشف فى الطريق، وأشياء أخرى تخلق عنها دون كيشوت لصالحه، دون أسف. أما الجزيرة الخرافية فصانئو يرغب فى

حققد عاجز، وهكذا يؤديان إلى إثارة ذلك النوع من التسمم الذاتي السيكولوجي الذي حلله (صوره) جيداً ماكس شيللر. وفيما يرى ماكس شيللر، فإن الحققد يستطيع أن يفرض وجهة نظره حتى على أولئك الذين لا يسيطر عليهم.

فالإحساس هو الذي يمنعنا ومنع شيللر نفسه، أحياناً، من رؤية (إدراك) الدور الذي يلعبه التقليد في تكوين الرغبة.

فنحن لانشك، مثلاً، في أن الغيرة والحسد وكذلك الحققد ليست أبداً سوى أسماء تقليدية أطلقت على الوساطة الداخلية، وهي أسماء تخفى عنا في أغلب الأحيان طبيعتها الحقيقية.

نفترض الغيرة والحسد حضوراً مثلثاً: حضور الموضوع، وحضور الذات، وحضور من نغار منه، أو من نحسده. فهذان «العبان» (هاتان النقيصتان) هما إذن مثلثان. ولكننا لا نتخذ أبداً نموذجاً من ذلك الذي نغار منه، لأننا نحمل دائماً عن الغيرة وجهة نظر الغيور نفسه. وكما هو الشأن بالنسبة لضحايا الوساطة الداخلية فالغيور يقنع نفسه بسهولة أن رغبته تلقائية، بمعنى أنها تتجذر في الموضوع وفي هذا الموضوع وحده، ومن ثم فالغيور يؤكد دوماً أن رغبته سبقت تدخل الوسيط، ولذلك فهو يقدم لنا الوسيط باعتباره دخيلاً ومقلقاً، شخصاً ثالثاً غير مرغوب فيه، يأتي ليقطع هذا اللقاء، هذه المواجهة اللذيذة.

إن الغيرة تعود إذن إلى الغضب الذي نعاني منه جميعاً عندما تواجه إحدى رغائبنا فجأة بمعارضة. والغيرة الحقيقية أكثر خصوبة وأكثر تعقيداً، بكيفية غير محدودة، من هذا. فهي تتضمن دائماً عنصر افتتان إزاء المنافس الواقع، لذلك فهناك دائماً الأشخاص أنفسهم الذين يعانون من الغيرة. فهل يجب علينا أن نعتقد أنهم كلهم ضحايا مصادفة شقية؟ وهل القدر هو

فالذات تقنع بأن النموذج (المثال) بعد نفسه أعلى من أن يقبلها مریداً، لذلك فهي تشعر نحو النموذج بشعور يشكون من اتحاد هذين النقيضين، وهما الاحترام الأكثر انحداراً والكراهية الأكثر كثافة. وهذا هو الشعور الذي نسميه ضغينة. إن الكائن الذي يمنعنا من تلبية رغبة، كان هو الذي أثارها فينا، هو الذي يكون وحده موضوع الحققد.

فمن يحقد، يحقد على نفسه أولاً بسبب الإعجاب الخفي الذي يخفيه حقده. ومن أجل إخفاء هذا الإعجاب العنيف عن الآخرين وعن نفسه فهو لا يريد أن يرى في وسيطه سوى عائق. وهكذا ينتقل الدور الثانوي لهذا الوسيط إلى الواجهة الأولى، بذلك يخفي الدور الأساسي للنموذج الذي تم تقليده، بدقة، في الصراع الذي تخوضه الذات ضد المنافس. تغير الذات النظام المنطقي والكرونولوجي للرغبات من أجل إخفاء تقليدها، وتؤكد أن رغبته الخاصة سابقة لرغبة منافسها، فليست هي أبداً - إذا صدقناها - المسؤولة عن المنافسة، بل الوسيط؛ فكل ما يأتي من الوسيط يتعرض لسوء التقدير على نحو صارم، لو أنه يبقى دائماً مرغوباً فيه بصفة خفية. فالوسيط الآن عدو حاذق وشيطاني، فهو يروم تجريد الذات من ممتلكاتها العزيزة جداً، وبمعارض بعناد تطلعاتها المشروعة جداً.

كل الظواهر التي درسها ماكس شيللر في كتابه (إنسان الحققد)<sup>(٦)</sup>، تتسمى، في نظرنا، إلى الوساطة الداخلية.

فكلمة حققد (بغضاء - عداوة) تشير في الواقع إلى طابع رد الفعل والصدمة المعكوسة / المعاكسة en re-toi، الذي يميز تجربة الذات في هذا النمط من الوساطة، حيث يصطدم الإعجاب المضطرب وإرادة التقليد بالعقبة غير العادلة، في الظاهر التي يواجه بها النموذج مریده ويسقطان على هذا الأخير في شكل

المعكس يتضح كل شئ ويتنظم فى بنية منسجمة عندما نتخلى عن تفسير الحسد انطلاقاً من موضوع المنافسة وعندما نجعل من المنافس عينه ، أى من الوسيط ، منطلق التحليل ومنتهاه أيضاً . فما كان للمائق الجامد الذى يكونه التملك ليظهر باعتباره إشارة احتقار محسوبة ، وما كان ليثير القلق ما لم يعامل المنافس خفية باحترام ، فيظهر أن نصف الإله يرد على مشاعر التقدير باللعنة ، ويجازى الخير بالشر . وتردد الذات أن تقتنع بكونها ضحية ظلم بشع ، ولكنها تتساءل بقلق عما إذا كان الحكم الذى يبدو أنه يثقلها ، غير مبرر .

فالمنافسة تؤدى إذن إلى إغاطة الوساطة ، فهى ترفع من شأن الوسيط ، وتدعم الرابطة التى تجتمع بين الموضوع وهذا الوسيط ، بإرغام هذا الأخير على إثبات حقه علانية أو رغبته فى التملك . فالذات إذن أقل قدرة - أكثر من أى وقت مضى - على التخلي عن الشئ المنيع (العصى) والوسيط هو الذى يضىء على الشئ - وعليه وحده - قيمته ، بأن يملكه أو أن يرغب فى تملكه . وليس للأشياء الأخرى أية قيمة فى نظر الحسود حتى ولو كانت مشابهة أو نظيراً للشئ : موضوع الوساطة .

وسيتلاشى الغموض كله عندما نعترف بوجود الوسيط فى المنافس المقبوت . ولم يكن ماكرس شيللر نفسه بعيداً عن الحقيقة عندما لاحظ فى : (إنسان الحق) أن «مسألة اختيار نموذج تنصل بنزعة مقارنة مشتركة بين الناس» ، ثم يضيف :

«إن مقارنة من هذا الضرب تكون أساس كل غيرة وكل تطلع ، وكذا كل موقف يتضمن مثلاً تقليد المسيح» .

ولكن هذا الحسد يظل معزولاً ، فالروائيون وحدهم هم الذين يعيدون للوسيط المكانة التى اغتصبها

الذى يخلق لهم كل هؤلاء المنافسين ، وبضاعف العقبات فى وجه رغباتهم ؟

نحن أنفسنا لا نعتقد ذلك ، لأننا إزاء هذا العدد من الضحايا للغيرة والحسد نتحدث عن «مزاج غيور» وعن «طبيعة حسود» .

فماذا يمكن إذن أن يعنى بالملحوس ذلك «المزاج» أو تلك «الطبيعة» إذا لم يكن ميلاً لا يقاوم إلى رغبة ما يرغب فيه الآخرون ، أى : تقليد رغباتهم .

يدرج ماكرس شيللر : «الحسد والغيرة والمنافسة» ضمن مصادر الإحساس ، ويعرف الحسد بأنه :

«إحساس بالعجز يأتى ليعارض الجهد الذى نبذل من أجل الحصول على شئ ما مجرد كونه ملكاً للآخر (لآخرين)» .

ويلاحظ من جهة أخرى أن الحسد بمعناه القوى ما كان ليجد مالم يحول خيال الحسود العقبة الصامتة التى يواجهها بها مالك الشئ بسبب تملكه ، إلى معارضة مدبرة .

«فمجرد الأسف على عدم تملك ما يملكه الآخر ، وأرغب فيه أنا ، لا يكفى فى ذاته لخلق أو لإثارة الحسد ، لأن هذا الأسف يستطيع جيداً أن يدفعنى (بحثنى) إلى اقتناء الشئ المرغوب فيه أو إلى الحصول على شئ مماثل بالعمل والشرء والعنف والسرقة ... فالحسد لا ينشأ إلا إذا أخفق الجهد المطلوب لتسخير وسائل التحقيق (التحصيل) هذه وخلف شعوراً بالمعجز» .

التحليل صحيح وكامل ، فهو لا يغفل الوهم الذى يتصوره الحسود حول سبب إخفاقه ولا الشلل الذى يرافق الحسد . ولكن هذه العناصر تبقى معزولة ، والعلاقة التى تجمعها ليست مدركة حقيقة . وعلى

الموضوع، وهم وحدهم الذين يقبلون نظام (تراتبية) الرغبة الذي اعتاد الناس قبوله .

يحذر ستاندال في (مذكرات سائح) قراءه مما يسميه : «المشاعر العصرية» ، ثمرت الغرور العام (الكوني) وهي «الحسد والغيرة والحقد العاجز» . وعبارة ستاندال تجمع المشاعر الثلاثية وتضعها في الاعتبار، بصرف النظر عن كل موضوع خاص، وتضعها إلى هذه الحاجة الملحة إلى التقليد التي ولع بها، حسب قول الروائي، القرن التاسع عشر كله. ويؤكد شيلر من جهة، بعد نيئشه الذي أفاد كثيراً من ستاندال، أن الحالة الروحية الرومانسية كانت مشبعة بالحقد. ولم يقل ستاندال شيئاً آخر، ولكنه كان يبحث عن مصدر هذا السم الروحي في التقليد اللهي لأفراد هم في الواقع أندادنا، ولكننا نضفي عليهم قيمة اعتبارية (متمسفة) .

وإذا كانت المشاعر العصرية قد ازدهرت، فليس لأن «طبائع الحسد» و «أمزجة الغيرة» تضاعفت بكثرة وانتظام، بل لأن الوساطة الداخلية انتصرت في عالم تختفي فيه تدريجياً الفوارق بين الناس .

والروائيون وحدهم هم الذين يكشفون طبيعة الرغبة التقليدية. هذه الطبيعة يصعب إدراكها اليوم لأن التقليد الأكثر تخمسا هو الأكثر تعرضاً للحدود .

يصرح دون كيشوت بأنه تابع (مقلد) «أماديس» ، ويعلق كتاب عصرنا بأنهم مقلدون للقدماء. ولا يريد المغرور الرومانتيكي أن يقلد أحداً إطلاقاً، فهو يقنع نفسه بأنه أصيل، وأصبحت التلقائية طوال القرن التاسع عشر معتقداً بطيخ بالتقليد.

يكرر ستاندال في كل مكان (مناسبة) : ينبغي ألا نخدع. فالنزعات الفردية التي اعتنقها الناس بصخب تخفي شكلاً جديداً (من أشكال) التقليد، فالقلق الرومانتيكي والحقد على المجتمع والشوق إلى الصحراء وكذا روح التقليد، كل ذلك لا يخفى في أغلب الأحيان سوى اهتمام مرضى بالآخر. ويلجأ المغرور

الستاندالي، من أجل أن يغطي على الدور الأساسي الذي يلعبه الآخر في رغباته في أكثر الأحيان إلى كليشيهات الإيديولوجيا السائدة. ولا يكتشف ستاندال وراء الورع، والغيرة المفتعلة والالتزام الأناني لسيدات ١٨٣٠، جنوحاً كريماً لكائن مستعد فعلاً لبذل نفسه، ولكن لجوءاً قلقاً لمغرور يحس بضيق شديد وحركة مرتبكة «لأن» عاجز عن أن يرغب (من تلقاء) نفسه. يترك الروائي شخصه يتحرك وتتكلم ثم يكشف لنا في لحظة عين عن الوسيط؛ بعيد خفية ترتيب نظام الرغبة الحقيقية في الوقت الذي يزعم أنه يؤمن بالتبريرات التي تقدمها إحدى شخصياته لضمان النظام النقيض. وهذه إحدى الطرق الثابتة للسحرية الستاندالية. يريد الأناني الرومانسي أن يقنع نفسه دائماً أن رغبته من طبيعة الأشياء، أو بمعنى آخر أنها انبثاق ذاتية صحيحة (صافية) أي أنها إبداع «أنا» شبه إلهي .

فالرغبة، انطلاقاً من الموضوع، تعادل (تعني) الرغبة انطلاقاً من الذات نفسها، ولا تعني أبداً الرغبة بالفعل انطلاقاً من الآخر. فالمسبق الموضوعي ينضم إلى المسبق الذاتي، وهذا المسبق المزودج يتجذر في الصورة التي نكونها نحن جميعاً عن رغباتنا الخاصة.

فالدائيات والموضوعيات، الرومانسية والواقعية والفردية، والعمليات المثالية الوضعية، تتعارض جميعاً في الظاهر ولكنها تتفق من أجل إخفاء الوسيط. وجميع هذه المعتقدات (Dogmes) ترجمة جمالية وفلسفية لرؤية للعالم خاصة بالوساطة الداخلية. فهي كلها ناتجة - بكيفية مباشرة؛ كثيرة أو قليلة - عن هذا الكذب الذي هو الرغبة التلقائية، وهي تدافع كلها عن الوهم نفسه بالاستقلال الذي يرتبط به الإنسان المعاصر ارتباطاً عاطفياً. وهذا الوهم نفسه هو الذي لم تتمكن الرواية العبقرية من زعزعته على الرغم من أنها تشجبه دون هودة.

وقد كشف سرفانتيس وفلوبير وستاندال حقيقة الرغبة في أعمالهم الروائية الكبيرة، وذلك على خلاف

الرومانسيون دون كيشوت لأنه اتخذ من صحن بسيط خوذة «الملك مايرا»<sup>(٨)</sup> ولكن يجب أن نضيف أنه ما كان ليوجد وهم لو لم يقلد دون كيشوت «أماديس» ، وما كانت «إيما بوفاري» لتعتبر رودولف أميراً جذاباً لو لم تقلد البطلات الرومانسيات. وليس العالم الباريسى، عالم «الحسد» و «الغيرة» و «الحقد العاجز» أقل وهماً، وليس مرغوباً فيه بدرجة أقل من خوذة مايرا.

فكل هذه الرغبات تقوم على التجريد؛ إذ إنها - كما يقول لنا ستاندا - «رغبات الرأس». فالمسرات، والآلام خاصة، لا تتجذر في الأشياء؛ فهي «روحية» ولكن بمعنى دونى ينبغى توضيحه. فمن الوسيط الشمس الحقيقية المفتعلة، يتحدر شعاع عجيب ينير الموضوع بضوء مضلل. ويرمى فن ستاندا كلّه إلى إقناعنا بأن قيم الزهو والنبل والمال والقوة والشهرة ليست ملموسة إلا في الظاهر.

إن هذا الطابع التجريدي هو الذى يمكن من مقارنة رغبة الزهو/ الكبرياء برغبة دون كيشوت. إن الوهم ليس واحداً (متشابهاً) ولكن يوجد دائماً وهم : فالرغبة تحيط البطل بعالم من الحلم، وفي الحالتين لا يتخلص البطل من أوهامه إلا وقت الاحتضار. وإذا كان جوليان (المقصود : جوليان سوريل) يبدو لنا أكثر وضوحاً من دون كيشوت، فلأن الأشخاص الذين يحيطون به باستثناء السيدة دى رينال مسحورون أكثر منه.

لقد لفت تغيير الموضوع المرغوب فيه انتباه ستاندا قبل المرحلة الرومانسية بكثير، فقد قدم عنه فى كتابه (فى الحب)<sup>(٩)</sup> تصويراً شهيراً قائماً على صورة التبلور: La Cristalisation. وتبدو التطورات الروائية اللاحقة وفيه جداً لإيديولوجيا ١٨٢٢، ومع ذلك فهي تفتقر عنها فى نقطة أساسية؛ فحسب التحليلات السابقة يجب أن يكون التبلور ثمرة الزهو/ الكبرياء، ولكن ستاندا فى (فى الحب) لا يقدم لنا الظاهرة تحت دافع الكبرياء بل بدافع

الكتاب الرومانسيين والرومانسيين الجدد، ولكن هذه الحقيقة بقيت خفية فى صلب (وسط) كشفها ذاته. ويسقط القارئ المقتنع بصفة عامة بتلقائية على الرواية الدلالات التى أسقطها من قبل على العالم.

ولم يفتأ القرن التاسع عشر الذى لم يفهم شيئاً من سرفانتيس يثنى على «أصالة» بطله. ويتوحد القارئ الرومانسى نتيجة سوء فهم لا يعدو أن يكون فى العمق سوى حقيقة عليا، - «دون كيشوت» المقلد الممتاز، فيجعل منه فرداً نموذجياً. فلا يجب أن نستغرب إذن إذا كانت كلمة «روائي / روائية»، تعكس دوماً، بموضوعها، جهلنا بكل وساطة .

فهذه المفردة تشير إلى روايات الغروسية، وتشير إلى دون كيشوت ويمكن أن تكون مرادفة لـ : رومانسى / رومانسية، ويمكن أن تدل على حطام التطلعات / المزايم الرومانسية. وسنطلق من الآن كلمة رومانسى على الروايات التى تعكس وجود الوسيط دون أن تكشفه أبداً، وكلمة روائي على الروايات التى تجلّى هذا الوجود نفسه. وكتابنا هذا مكرس أساساً للروايات الأخيرة.

يلحق تأثير الوسيط الموضوع (الشيء) المرغوب فيه، ويمنح هذا الأخير قيمة وهمية. فالرغبة الثلاثية هي الرغبة التى تغير موضوعها، ولا يتجاهل الأدب الرومانسى هذا التحويل، بل على العكس تماماً فهو يستغله ويفيد منه، ولكنه لا يكشف أبداً آليته الحقيقية. فالوهم كائن حى يتطلب تصويره عنصراً مذكراً، وعنصراً مؤثلاً. وخيال الشاعر هو المؤنث (المرأة) ، ويبقى هذا الخيال عقيماً ما لم يخصبه الوسيط. والروائي هو الوحيد القادر على تصوير هذا التكوين الحقيقى للوهم الذى تجعله الرومانسية دائماً ذاتاً معزولة مسؤولة عنه.

إن الرومانسى يدافع عن «تناسل» : الخيال<sup>(٧)</sup> : Une Parthénogenése . ولأنه مأخوذ دائماً بالاستقلال، فهو يرفض الانحناء أمام آلهته الخاصة. وما الشعراء الخياليون (أو : الشعريون التصويريون) الذين توالوا منذ قرن ونصف إلا تعبير عن هذا الرفض. وقد هنا النقاد



« فردية »<sup>١٠</sup> وهى تذكرنا قليلاً بجذلية أندريه جيد المتعلقة بالأنا الطبيعى والأنا الاجتماعى « اللاأخلاقى »<sup>(١١)</sup> وستاندال الذى يتحدث عنه النقاد ، وبخاصة بول فاليرى فى مقدمته لـ « لوسيان لوين » Lucien Leuwen ، هو غالباً هذا ستاندال الجيدى (نسبة إلى أندريه جيد) أيام الشباب . لذلك نفهم لماذا كان هذا الأخير « موضة » فى الفترة التى انتشرت فيها أخلاق الرغبة التى كان رائدها .

ويقترح علينا ستاندال الأول - هذا الذى انتصر فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين - تقابلاً بين الكائن التلقائى الذى يرغب بعنف (بقوة) والإنسان التحتى (الضعيف) الذى يرغب بضعف ، بتقليد الآخرين .

ويمكن أن نشبث اعتماداً على « الحكايات (الأخبار) الإيطالية »<sup>(١٢)</sup> وعلى بعض الجمل المستخرجة فى الكتابات الخاصة (بالمؤلف) أن التعارض بين الكبرياء والحب حافظ على هذا المعنى الأصلى عند ستاندال الناضج . غير أن « الحكايات الإيطالية » والكتابات الخاصة لانتهميان إلى نظام روايات ستاندال الكبيرة ، وإذا تدبرنا عن قرب بنية هذه الروايات ، نلاحظ بسهولة أن الكبرياء تتحول فيها إلى رغبة محولة وإلى الرغبة الأكثر قوة .

وحتى فى نصوص الشباب لم يتطابق أبداً التعارض: كبرياء / حب مع التعارض الجيدى ، بين الأنا الاجتماعى والأنا الطبيعى ، كما بوضوح ذلك مثلاً التعارض فلوريسوار - لافكاديو Fleurissoire-lafcadio فى كهوف (أقبية) الفاتيكان Les caves du Vatican . وقد أكد ستاندال من قبل (فى الحب) « أن الكبرياء تخلق النقل » .

فهو لا يخفى عن نفسه إذن مطلقاً القوة الحارقة للرغبة المقلدة ، ولم يكن إلا فى بداية تطور أدى إلى قلب التراتبية الأولية . وكلما تقدمنا فى أعماله تحولت قوة الرغبة نحو الكبرياء . فالكبرياء هى التى جعلت

(سلطان) الحب ، فالحب عنده نقيض الكبرياء . وفابريس بالدونكو هو العاشق بامتياز ، يتميز باستقلاله العاطفى ، وبتلقائية رغباته وبلا مبالاة المطلقة تجاه الآخرين . فالعاشق يمتنع قوة رغبته من ذاته وليس من الآخرين .

فهل ضللنا ؟ وهل يقتصر الحب الحقيقى فى الروايات بالتبلور ؟ كل العشاق الكبار (فى روايات ستاندال) يعارضون وجهة النظر هذه ، فالحب الحقيقى ، حب فابريس لكليلىا ، والحب الذى عرفه جوليان مع السيدة دى رينال ، لا يتغير .

وليس الفضائل التى يكشفها هذا الحب فى موضوعه ولا السعادة التى ينتظرها منه وهمية . إن الحب / الصبابة يقتصر دائماً بالتقدير بالمعنى الذى يعطيه كورنى Corneille لهذه الكلمة . فهو يقوم على توافق تام بين العقل والإرادة والإحساس (الحساسية) ، فالسيدة دى رينال الحقيقية هى التى لا يرغب فيها (لا يحبها) . يتعلق الأمر فى الحالة الأولى بالحب ، وفى الثانية بالكبرياء ، فالكبرياء هى التى تغير موضوعه حقاً .

والفرق جذرى بين مقالة ١٨٢٢ وروايات المؤلف الأساسية ، ولكن ليس من السهل دائماً إدراكه ، لأن التمييز بين الحب والكبرياء قائم فى الحاليتين .

يصور لنا ستاندال فى ( فى الحب ) الآثار الذاتية للرغبة الثلاثية ، ولكنه يسخرها لحساب الرغبة التلقائية . ومعيار الرغبة التلقائية الحقيقى هو كثافتها ، والرغبات الأكثر قوة هى رغبات الحب . ورغبات الكبرياء انعكاس باهت للرغبات الحقيقية ، فرغبات الآخرين هى التى تتصل دائماً بهذا الكبرياء لأنه يخيل إلينا جميعاً أننا نرغب أكثر ( بكثافة أكبر ) من الآخرين .

ويساعد التمييز بين الحب وبين الكبرياء على تيرة ستاندال - وقارؤه - من اللوم بالكبرياء . فالوسيط يظل خفياً فى المكان الذى يكون فيه ظهوره مهماً أكثر ، فى حياة المؤلف نفسه ، فيجب إذن أن نعت وجهة نظر ١٨٢٢ بالرومانسية . وتبقى جذلية : الحب / الكبرياء ،

(الأحمر والأسود) تتعارض والاضطراب المرضى للفترة السابقة. وقد عرف فابريس وكليليا راحة سعيدة في برج فارنيز (Farnese)؛ تجاوزت الرغبات والكبرياء التي هددهما دائما دون أن تجرحهما أبداً.

فلماذا يتحدث ستاندال كذلك عن الحب عندما تختفى الرغبة؟ ربما لأن لحظات الانتشاء هذه هي دائما نمرة واسطة نسوية (أنثوية)؛ فالمرأة عند ستاندال تستطيع أن تصبح واسطة سلام وصفاء بعد أن كانت واسطة رغبة القلق والكبرياء.

والأمر لا يتعلق تماماً، كما عند نرفال: Nerval بتعارض بين نموذجين من النساء، بقدر ما يتعلق بوظيفتين متعارضتين يؤديهما العنصر النسوي في حياة الروائي وفي إبداعه.

وفي الروايات الكبرى لا ينفصل الانتقال من الكبرياء إلى الحب عن السعادة الإستيعابية. ونهم الإبداع هو الذي يتغلب على الرغبة وعلى القلق. وهذا التجاوز يتحقق دائماً بإشارة من الفقيده ماتليد وكما لو كان بمفعول وساطتها.

ولا نستطيع فهم الحب الستاندالي دون اعتبار مشاكل الإبداع الجمالي. وبين الروائي بالفضل، في هذه اللحظات السعيدة، إلى الكشف العامر والكامل للرغبة المثلية، أي إلى تحرره الخاص. إنها جائزة عالية للروائي. إنها كذلك إذا كان الحب لا يزال ينتمي إلى الرواية فهو يفر من علي، من عالم روائي مفتوح كله للكبرياء والرغبة.

إن تغيير الشيء المرغوب فيه هو الذي يحدد وحدة الوساطة الخارجية والوساطة الداخلية.

فخيال البطل هو أم الوهم، ولكن يلزم أيضاً أب لهذا الطفل وهذا الأب هو الوسيط.

وروايات بروس تجمعلنا هي الأخرى شهودا على هذا الزواج، وعلى هذا الإنجاب.

جوليان يتألم عندما اختفت ماتليد وهذا هو أقوى ألم عرفه البطل في حياته.

وكل رغبات جوليان العنيفة رغبات حسب الآخر، ولموحه شعور مثلث يتغذى بالحق على الناس المحيطين به، فأفكار هذا العاشق الأخيرة تتجه إلى الأزواج والآباء والخطاب إلى المتنافسين حين يضع رجله على السلال، ولا تتجه أبداً إلى المرأة التي تنتظره في الشرفة. وينتهي التطور الذي يجعل من الكبرياء الرغبة الأكثر كثافة في اللانهاية الخارقة للاميل Lamiel الذي تحول عنده الكبرياء إلى جنون حقيقي. أما الحب فهو لا يبدو أبداً في الروايات الكبيرة إلا مع هذا الصمت الذي تحدث عنه جيداً جان بريفوست J. Prévost في كتابه (الإبداع عند ستاندال) هذا الحب الصمت يكاد يكون رغبة. فحيث تكون هناك رغبة حقاً، حتى عند الشخص العاشقة، نلتقي مجدداً بالوسيط. وهكذا نلتقي من جديد بالرغبة المثلية حتى عند أبطال أقل نقاء وتعقيداً من جوليان. فعند لوسيان لون برنيز فكر الكولونيل الأسطوري بوزان دي سيسيل Busant du Sicile على السيدة دي كاستيلير Mme de Chasteller رغبة مبهمه، رغبة غامضة في الرغبة، كان من الممكن أن تنصب كذلك على امرأة شابة أخرى من الأرستقراطية النانسية (نسبة إلى نانسي ..)، فالسيدة دي رينال نفسها تغار من أليزا وتغار أيضاً من المجهول الذي تظن أن جوليان يخفي صورته في فراشه، فالشخص الثالث حاضر دائماً في نشأة الرغبة.

يجب الاعتراف بالحقيقة: فلا يوجد أبداً عند ستاندال الأخير رغبة تلقائية. وكل تحليل سيكولوجي تحليل للكبرياء أي أنه كشف للرغبة المثلية. والحب الحقيقي يتبع هذا الجنون عند أحسن أبطال ستاندال، فهو يلتبس بصفاء القمم التي يبلغها هؤلاء الأبطال في اللحظات الحرجة القصوى. فسكنية الاحتضار في

وسوف تساعدنا الصيغة المثلثة على فرز *dégager* أو استخلاص وحدة العبقريّة الروائيّة التي لم يتورع بروتست بالذات عن إثباتها. إنّ فكرة الوساطة تسجع التقاربات على مستوى ليس هو مستوى نقد «الجنس» أبداً، فهي تضيء الروايات بعضها بعضاً، تفهمها دون أن تحطمها، وتوحدها دون تجاهل خصوصيتها التي يمكن اختزالها أو تبسيطها.

إن التماثل بين الزهو - الغرور الساندالي والرغبة البروستية يشير انتباه (Frappet) القارئ البسيط الأقل خبرة، وحده، لأن التفكير النقدي لا يمارس أبداً على ما يبدو انطلاقاً من هذه الحدوس الأولى.

بالنسبة لبعض المفسرين (النقاد) المولعين (بالواقعية) يعتبر التشابه طبعياً: فالرواية صورة لواقع الروائي الخارجي، والملاحظة تنفذ إلى عمق الحقيقة النفسية الذي ليس له زمان ولا مكان. والموقف معكوس بالنسبة للنقاد ذى النزعة الوجودية، حيث يعتبر استقلال العالم الروائي مبدأ مقدساً: فمن الشائن (العار) اقتراح أدنى اتصال بين روايته و (عالم) جاره .

ومع ذلك ، فمن الواضح أن سلامح الأنانية الساندالية تبدو جلية ومدعمة في الرغبة البروستية.

وتحول الشيء المرغوب فيه (موضوع الرغبة) تحول جذري هنا أكثر منه هناك، والغيرة والحسد أكثر تواتراً وكثافة أيضاً .

وليس من الغلو في شيء القول بأن الحب عند جميع شخصيات (البحث عن الزمن الضائع) <sup>(١٢)</sup> خاضع (تابع) بكيفية مباشرة حميمة للغيرة، أي لوجود المنافس. فالدور الممتاز الذي يقوم به الوسيط في تكوين الرغبة هو إذن أكثر وضوحاً من ذي قبل، فالسارد البروستي يحدد في كل لحظة وبلغة واضحة بنية ثلاثية تظل في كثير من الأحيان مضسمة في (الأحمر والأسود) :

«إن غريبتنا السعيد في الحب، أو لنقل عدونا، هو اخسن إلينا *bonfaiteur* فهو يضيء للتو، على كائن لم يكن ليثير فينا سوى رغبة جسدية نافهة، قيمة واسعة، ولكننا نخلط بينها وإياه. فإذا لم يكن لنا غرماء وإذا كنا نعتقد أن ليس لنا غرماء .. فذلك لأنه ليس من الضروري أن يوجدوا في الواقع» .

إن بنية الرغبة المثلثة ليست في النفاجة *Snobisme* أقل منها بروزاً في الحب - الغيرة. فالنفاج مقلد هو الآخر. فهو ينسخ أو يحاكي «حرفياً الكائن الذي يحسد ميلاده وثروته وأهنته» .

والنفاجة البروستية يمكن أن تحدد بكونها صورة مشوهة: كاريكاتور للأنانية الساندالية، ويمكن أيضاً أن تحدد بكونها مبالغة لبوفارية فلوير (*Bovarisme*). لقد وصف جيل دي كولتي هذا العيب: «البوفارية المنتصرة» ولذلك خصص له، عن حق، مقطعاً من كتابه. فالنفاج لا يستطيع أن يثق في حكمه الشخصي؛ فهو لا يرغب إلا في الأشياء التي يرغب فيها الآخرون، ولهذا كان عبد «الموضة». وعلى أي، فأول مرة تصادف كلمة من الكلام الشائع، نفاجة، لانخون حقيقة الرغبة الثلاثية؛ فيكفي وصف رغبة ما بالنفاجة لإبراز طابع التقليد (محاكاة) فيها. فالوسيط لم يعد خافياً، والشيء موضوع الرغبة (أبعد عن مكان الصدارة: أصبح في الدرجة الثانية من الاهتمام) بسبب أن النفاجة لا تتعلق، مثل الغيرة، مثلاً بمقولة خاصة بالرغبات، يمكن أن نكون نفاجين في اللذة الجمالية، في الحياة الثقافية، في الملبس والمأكّل .. إلخ .. أما أن نكون نفاجين في الحب فمعناه الاستسلام للغيرة. إن الحب البروستي يتوحد إذن مع الحذلق، ويكفي أن نفهم هذه المفردة بتوسع أكبر مما نفهم به عادة، لنقبض من خلالها على وحدة الرغبة البروستية. إن محاكاة الرغبة في (البحث عن الزمن الضائع) تبدو بادية للعيان إلى درجة أن الشخصيات

الدراما. لقد تألم جوليان كما يؤكد لنا ذلك الروائي ، خلال حبه القصير والأناني لماتيلد، أكثر مما تألم خلال الساعات الأكثر سوادا من طفولته . ويجب أن نعترف مع ذلك بأن الصراعات السيكلوجية ذات حدة أقوى في روايات بروسست مما هي في روايات ستاندال. والاختلافات في المنظور تعكس التعارضات الجوهرية . ولا نستطيع التهوين من هذه الأخيرة من أجل تأمين الوحدة الميكانيكية للأدب الروائي . نريد على النقيض من ذلك إبراز التناقضات (التعارضات) التي ستمكن من إظهار فكرتنا، معطانا الأساسى هذه المسافة بين الوسيط والذات التي تضيء تغيراتها مختلف مظاهر (جوانب) الأعمال الروائية.

فكلما اقترب الوسيط من الذات الراغبة ، أدى ذلك الى تشابه إمكانات المتنافسين وإلى صعوبة تتجاوز الحاجز الذى يضعه كل منهما فى وجه الآخر. فلا ينبغي إذن أن تعجب إذا كان الوجود البروستى أكثر «سلبية» أيضا وأكثر إيلاما من وجود المغرور الستاندالى . وقد يتساءل بعضهم : ماجدوى أوجه الشبه بين ستاندال صاحب الغرور وبين بروسست صاحب النفاجة ؟

ألا يجب أن نصرف أنظارنا عن هذه المناطق «الدونية» (التحتية) ونوجهها دون أن ننظر أبدا نحو القمم المضطربة للروائع الروائية ؟ ألا يجب الانزلاق على أجزاء الأعمال الروائية التي ربما لا تشرف إلا قليلا الكاتب الكبير ؟ ألا يجب أن نفعل ذلك وبالحاح كبير بخاصة عندما نتوفر على بروسست المتوحد (المعتزل) والعميق بقدر ما كان بروسست الآخر عابثا وموزعا ؟

إنها محاولة كبيرة بالتأكيد، لتمييز الخبيث من الطيب ولتخصيص بروسست الثانى باهتمام يبدو أن الأول لا يستحقه دائما. ولكن يجب أن ننظر إلى ما تتطلبه تلك المحاولة، فنسنتقل على مستوى الأعمال الروائية نفسها ذلك التمييز الذى يحدثه بروسست بين الشخصين اللذين كأنهما على التوالي النفاج أولا، والكاتب الكبير

يمكن أن توصف بأنها غيررة أو نفاجة بحسب ما إذا كان الوسيط محبا أو اجتماعيا. إن التصور الثلاثى للرغبة يسمح لنا بولوج المكان البروستى بامتياز، أى بدخول نقطة التلاقى بين الحب - الغيرة والنفاجة.

وبروسست يؤكد باستمرار معادلة هاتين «الذيلتين» فقد كتب يقول : «ليس العالم سوى انعكاس لما يجرى فى الحب». فهذا مثال من تلك «القوانين السيكلوجية» التي كان هذا الروائي يصدر عنها دوما ولكنه لم يتمكن دائما من صياغتها بوضوح كاف .

إن أغلبية النقاد لا يلتفتون أبدا إلى هذه القوانين، فهم يدرجونها ضمن النظريات النفسية البالية التي أثرت على مارسيل بروسست. فهم يعتقدون أن جوهر العبقرية الروائية غريب (بعيد) عن القوانين لأنه جزء مرتبط بالحرية. نحن نعتقد أن النقاد مخطئون، فالقوانين البروستية تتشابه وقوانين الرغبة الثلاثية، فهي تحدد نمطا جديدا من الوساطة الداخلية يظهر عندما تكون المسافة بين الوسيط والذات الراغبة أقصى كثيرا مما كانت عند ستاندال .

يمكن أن يعترض علينا بأن ستاندال يحتفى بالحب بينما بروسست يشجبه، هذا صحيح. ولكن التعارض لفظى محض، فما يشجبه بروسست تحت اسم الحب يدينه ستاندال تحت اسم الغرور . وما يحتفى به بروسست تحت اسم (الزمن المستعاد) لا يختلف دائما اختلافا كبيرا عما يحتفى به أبطال ستاندال فى غياهب (وحدة) السجون. إن اختلاف النبرة Tonalité الروائية يخفى عنا، فى كثير من الأحيان ، قرابة البنية الحميمية بين الأنانية الستاندالية والرغبة البروستية . فستاندال فى أغلب الحالات خارج الرغبة التي يصورها «فهو يضيئ بنور السخرية الظواهر التي تسبح، عند بروسست ، فى ضوء من الحزن / الكتابة . وهذا الاختلاف فى المنظور ليس ثابتا مع ذلك ومطرادا . فالأساوى البروستى لا يستبعد الدعابة / السخرية ، خاصة عند ما يتعلق الأمر بشخصيات ثانوية . والفكاهة الستاندالية تشارف أحيانا ، وبالمقابل ،

بالاستدارة حول هذا الحد الأدنى من الواقع، فمن «الأنا» ومن الأنا وحده يستمد الخيال قوته. ومن أجل «الأنا» يشيد قصوره الزاهية حيث يظل الخيال يرتع ويلعب في سعادة لا اسم لها، إلى اليوم الذي يلامس فيه الواقع الخائن الغائن بنايات الحلم الواهنة ويحيلها إلى رماد (يذرها قاعاً صاففاً) .

فهل هذا الوصف، وصف بروتست حقيقي؟ يظهر أن كثيراً من النصوص تثبت ذلك بكيفية واضحة (صارخة). يؤكد بروتست أن كل شيء في الذات ولا شيء في الموضوع، فهو يتحدث عن «بوابة الخيال الذهبية» وعن «بوابة التجربة الوضعية» كما لو كان الأمر يتعلق هنا بمعطيين ذاتيين مطلقيين مستقلين عن كل جدل بين الأنا والآخر.

إن تقليد الرغبة «الرمزية» يعتمد إذن على حجج قوية. ومن حسن الحظ أن ما يتبقى لنا هو الرواية ذاتها، فلا أحد يفكر في مساءلتها. فالتقاد يتناقلون بورع (بتقوى) المبدأ الذاتي دون اختبار. صحيح أنهم يتفرون على ضمانة الروائي عينه. وهذه الضمانة التي يضحون بها، عندما يتعلق الأمر بالقوانين السيكلوجية، تبدو لهم هنا جدية بالثقة. فهم يحترمون آراء بروتست في حدود علاقتها بأحد أنواع الفردية المعاصرة: الرومانسية الرمزية، التنشوية، الفاليرية... أما نحن فقد تبيننا معياراً مناقضاً، فنحن نعتقد أن المبقرية الروائية تؤخذ غلاباً من هذه الرغبة التلقائية ذات الذاتية شبه الإلهية.

فالروائي لا يتجاوز إلا ببطء وبصعوبة الرومانتيكي الذي كان أول الأمر، والذي يرفض لنفسه الموت. وهذا التجاوز يتحقق في العمل الروائي وفيه وحده، ولذلك فمن الممكن دائماً ألا تعكسه بدقة لغة الروائي بل أفكاره حتى .

سبق أن رأينا ستانداي يث في رواياته مفاتيح جعلته يلجأ إلى جميع الوسائل: الغرور والنسخ والتقليد. إلا أن

ثانياً، فنقسم الروائي إلى كاتبين متزامنين ومتعارضين: نفاج همه النفاجة وه كاتب كبيره نخسه بمواضيع جدية به. لاشيء أكثر تناقضا مع الفكرة التي كونها مارسيل بروتست نفسه هن أهماله الروائية. لقد أكد بروتست وحده ( البحث عن الزمن الضائع )، ولكن من المحتمل أن يكون بروتست قد أخطأ. يجب إذن تدقيق أقواله .

وبما أن رغبات السارد، أو على الأصح ذكريات هذه الرغبات، تكون كل مادة الرواية تقريباً، فإن مسألة وحدة هذه الرواية تلتبس (Se Confond) بمسألة وحدة الرغبة البروستية، سيكون هناك «بروستان» متزامنان، إذا كان هناك رغبتان متميزتان تماماً، بل متعارضتان .

فإلى جانب الرغبة النجسة أو الملوثة والروائية التي نحن بصدد حكايتها (تاريخها)، إلى جانب هذه الرغبة المثلثة التي تؤدي إلى الغيرة والنفاجة، يجب أن توجد رغبة خطية شعرية وتلقائية. ولكي نميز بروتست الطيب من بروتست الخبيث، بروتست المعتزل الشاعر من بروتست الاجتماعي والروائي، علينا أن نثبت وجود رغبة دون وسيط .

قد يقال إن هذا الإثبات قد تم بالفعل، فقد تحدث الناس كثيراً عن رغبة بروتستية لا صلة لها بالرغبة التي تحدثنا عنها منذ قليل، وهذه الرغبة لا تهدد في شيء وحدة الفرد؛ فهو يتخلى مطلقاً عن الموضوع، ومن باب أولى عن الوسيط. والبيانات المقدمة ليست جديدة (أصلية) فهي مستعارة من بعض منظري الرمزية.

إن الذاتية الرمزية المتكبرة تلقى على العالم نظرة شاردة، وهي لا تكتشف فيه أبداً شيئاً نميناً غير نفسها، فهي إذن تفضل نفسها على العالم. وتصد عنه ولكنها لا تصد عنه أبداً بسرعة ما لم تلمح شيئاً ما. وهذا الشيء يتسرب إلى الوعي كما :

«تتسرب حبة الرمل إلى صدفة المحارة Co-  
quille de l'huitre وتأخذ جوهره الخيال

إن شخصا ثالثا هو الذى يحدد (يعين) للسارد الموضوع الذى سيبدأ برغبته بشغف . إن مارسيل يعرف أن برجوت معجب بالفنانة الكبيرة ، وبرجوت يحظى إزاءه بامتياز كبير ، فأبسط كلمة تصدر عن السيد تكتسب فى نظرها قوة القانون .

إن أفراد عائلة سوان Swaun قساوسة دين إلهه برجوت ، فهم يستقبلون برجوت عندهم وبواسطتهم يوحى الفعل للسارد .

نلاحظ فى الرواية البروستية تكرار المسلسل Pro-cessus الغريب الذى وصفه الروائيون السابقون . ونشاهد الزيجات الروحية التى بدونها لا يمكن للخيال العذرى أن ينجب الأوهام .

وكما عند سرفانتيس ، فإن الإبهاء الشغوى يتضاعف بإبهاء مكتوب . جيلبرت سوان تقرأ مارسيل لوحة لبركوت حول (فيدر) راسين أحد الأدوار الكبرى من البيرما : « نبالة بلاستيكية مسح مسيحى ، شحوب جانسنستى أسيرة ترميزين وكيف » . هذه الكلمة السرية والشعرية وغير المفهومة تؤثر تأثيرا قويا على عقل مارسيل .

إن للنص المكتوب « المطبوع » فضيلة تأثير سحرية لابنى الروائى عن إعطائنا أمثلة عنها .

فعندما تبتعث السارد أمه إلى حدائق الإليزيه يجد السارد فى البداية هذه الجولات مملة جدا ، فلم يكن أى وسيط قد عين له حدائق الإليزيه :

« لو أن بركوت (صورتها) ، فحسب ، فى أحد كتبها ، لرغبت دون شك فى معرفتها مثل كل الأشياء التى بدئ بوضع نظير لها فى مخيلتى (خيالى) » .

وفى نهاية الرواية ، فإن قراءة صحيفة كونكور تغير بطريقة استبطانية صالون فيردوران الذى لم يكن له أية قيمة قط فى عقل السارد ، لأن أى فنان لم يكن قد رسمه بعد :

عدداً من هذه المفاتيح لا يوجد فى أفعال جيدة ، فلا بد من إجراء تبدلات . وفى حالة بروسى الذى يستعير لفته النظرية من الأوساط الأدبية فى فترته ، ربما لأنه لم يكن يتردد عليها ، (لم يختلط بها) ، كانت الأخطاء ممكنة أيضا .

يجب مقارنة النظرية مرة ثانية بممارسة الروائيين . فقد لاحظنا أن غرور (زهو) المثلث يتيح اختراق جوهر (الأحمر والأسود) ، وسرى أن الرغبة الرمزية - الخطية - عند بروسى لا تعدو أن تنزلق على هذا الجوهر نفسه .

ولكى يكون التحليل مقنعا ، يجب أن يتناول رغبة مختلفة قدر الإمكان عن هذه الرغبات الاجتماعية والحبية التى لاحظنا سابقا أنها مثلية . ما الرغبات البروستية التى يبدو أنها تمنح أحسن ضمانات التلقائية ؟ ستكون الإجابة : إنها بدون شك رغبات الطفل ورغبات الفنان . فلنختر إذن رغبة تكون فى الوقت ذاته رغبة فن ورغبة طفولية . يشعر السارد برغبة عارمة فى رؤية لعبة البيرما La Berma <sup>(١٣)</sup> . والفوائد الروحية التى يحسب أنه سيجنيها من اللعبة « الفرجة » هى ذات طابع سرى مقدس . لقد أدى الخيال عمله وتم تحويل الموضوع (الشئ) . ولكن أين إذن هذا الشئ ؟ وما حبة الرمل التى خرقت وحدة الممار / الوعى ؟ إنها ليست البيرما ، لأن السارد لم يرها أبدا ، وليست ذكريات مسرحيات قديمة ، فالطفل لا يتوفر على تجربة فى فن الدراما بل إنه يجعل من الواقع الفيزيائى للمسرح فكرة خيالية ، نحن لا نعثر على الشئ لأنه لا يوجد . هل سيظل الرمزيون كشيرى الخجل أيضا ؟ هل يمكن إنكار دور الموضوع كلية وإعلان الاستقلال الكامل للرغبة ؟

ستروق هذه النتيجة النقاد التصوريين (solipsistes) . ولكن أسفا ، فالسارد لم يخترع البيرما والمثلية واقعية فعلا ، فهى توجد هناك خارج الأنا الذى يرغب فيها . فنحن لا نستطيع الاستغناء عن رابطته بالعالم الخارجى ، ولكن هذه الرابطة ليست هى الموضوع ، إنها وعى آخر يؤمن هذا الاتصال .



ليقلد بركوت. إن تقليد البطل المغامر أكثر بساطة وانكساراً ويبدو مشلولاً بإرهاب (خوف) ديني.

إن سيطرة الآخر على «الأنا» أقوى مما كانت عليه، وسرى أنها ليست قاصرة على وسيط وحيد كما هو الشأن بالنسبة للأبطال السابقين. لقد ذهب السارد أخيراً إلى مشاهدة مسرحية البيرما (la berma)، ولما عاد إلى الشقة المائلية تعرف إلى السيد دي نوربو الذي كان مدعوا ذلك المساء للشاء.

ولأن مارسيل كان مثلها إلى الكشف عن انطباعاته عن المسرح فإنه اعترف، بذكاء، بخيبته، مما أخرج أباه كثيراً وجعل السيد دي نوربو يعتقد في نفسه أنه مطالب بالتعبير عن احترامه للممثلة الكبيرة بالفاظ ملانة مفخمة. إن نتائج هذا التبادل (الحوار) العادي هي بروتية أساساً وخصوصية. وقد ملأت كلمات الدبلوماسي القديم الفراغ الذي أحدثه في ذهن وحساسية مارسيل. وانبعث الإيمان بالبيرما. وفي اليوم التالي أدى تقرير ضعيف ظهر في جريدة شعبية إلى استكمال عمل السيد نوربو.

وكما عند الروائيين السابقين، فإن الإيحاء الشفوي والإيحاء الأدبي يتبادلان الدعم.

ومن الآن فصاعداً لم يعد مارسيل يشك أبداً في جمال العرف (المسرحي) ولا في كشافته (رغبته) (هو) الخاصة.

فليس الآخر، والآخر وحده، هو الذي يستطيع إثارة الرغبة فحسب، ولكن شهادته تنتصر بسهولة على التجربة المعيشة عندما تكذب هذه تلك.

يمكن اختيار أمثلة أخرى وستكون النتيجة دائماً واحدة. إن الرغبة البروستية هي في كل مرة انتصار للإيحاء على الانطباع. ففي لحظة الميلاد، أي في منبع الذاتية نفسه، يوجد الآخر مستقراً ومنصراً.

«كنت عاجزاً عن رؤية ما لم تثره الرغبة في ذاتي بواسطة قراءة ما... كم مرة كنت أعرف ذلك جيداً حتى لو لم تعلمني إياه هذه الصفحة من كونكور، وبقيت عاجزاً عن الانتباه للأشياء والناس الذين عندما تقدم إلى صورتهم في ما بعد في خلوة بواسطة فنّان، كنت أقطع المسافات وأعرض للموت من أجل سعادتهم».

ويجب أيضاً أن نضع في عداد الإيحاء الأدبي تلك الملصقات المسرحية التي يقرأها السارد بلهفة خلال جولاته في حدائق الإليزيه، فإن أشكال الإيحاء العليا لا تنفصل عن الأشكال السفلى.

فليست المسافة كبيرة بين دون كيشوت والبورجوازي الصغير ضحية الإعلان، كما تريد الرومانسية أن توهم بذلك. إن موقف السارد إزاء وسيطه بركوت يذكر بموقف دون كيشوت إزاء أماديس:

«كنت أجهل رأيه في أغلب الأشياء تقريباً. لم أكن أشك في أنه يختلف كلية عن آرائي لأنه ينزل من عالم مجهول. كنت أحاول الارتفاع إليه. ولأنني أقتنعت أن أفكاري بدت مجرد بلاهة (حماقة) لهذا العقل الكامل فقد أهملتها تماماً إلى أن حدث أن وجدت في أحد كتبه فكرة كانت قد خطرت لي أنا نفسي فانفتح قلبي كما لو كان إلهاً بطيبته قد أعادها إلى وأعلنها مشروعة وجميلة. وحتى فيما بعد عندما بدأت تأليف كتاب كنت أجد مقابل بعض الجمل التي لا تكفي نوعيتها على تشجيعي على إتمامها، في بركوت، ولم أكن لأسعد بها (لألتذ بها) إلا عندما أقرأها في كتابه».

لقد جعل دون كيشوت من نفسه فارساً جوالاً ليقول أماديس، وتصور أن مارسيل أراد أن يكون كاتباً

(Martinville) ، وهذه الأجراس لا توقف رغبة تملك بل رغبة تعبير.

والانفعال الجمالى ليس رغبة ولكنه إنهاء كل رغبة وعودة إلى الهدوء والحبور. وكما هو الشأن فى الحب السناندى، فهذه اللحظات الممتازة توجد من قبل، خارج العالم الروائى، فهى تمهد لـ «الزمن المستعاد» وتكون - بمعنى ما - إعلانات ..

الرغبة واحدة وليس هناك من حل للاستمرار بين الطفل والنفاج<sup>(١٤)</sup> وبين كومبرى وسدوم وعمورة .

إننا نتساءل أحيانا، وليس دون انزعاج، عن عمر السارد ، لأن الطفولة لا توجد عند بروس. إن الطفولة الحرة اللامبالية بعالم البالغين أسطورة الناس الكبار. إن الفن الرومانسى لإعادة تكوين طفولة ليس أكثر جدية من فن كوننا تماما.

والذين يزهون «بالتلقائية» الطفولية يريدون أولا أن يتميزوا عن «الآخرين»، عن البالغين عن نظرائهم، ولا شيء أكثر طفولة من هذا. إن الطفولة الحقيقية لا ترغب بكيفية تلقائية أكثر من النفاج snob. وليست رغبة النفاج أقل كسافة من الطفل، ويجب إحالة الذين يرون ثغرة بين النفاج وبين الطفل على فعل «البيرما»، فهل كتابات برجوت وكلمات نوربوا توقف فى نفس النفاج أم فى نفس الطفل انفعالا دائما غريبا عن العمل الفنى الذى يستخدمه مبرا ؟

إن عبقرية بروس تمنحو الحدود التى تبدو لنا منقوشة فى الطبيعة الإنسانية. ونحن أحرار فى إعادة رسمها، فنحن نستطيع رسم خط وهمى (تعسفى) فى العالم الروائى، ونستطيع مباركة كومبرى ولعن حى سان جيرمان. ونستطيع قراءة بروس كما نقرأ العالم من حولنا مكتشفين دائما الطفل فى ذواتنا، والنفاج فى الآخرين (الأغيار)، ولكننا لن نرى أبدا اتصال جانب «عند سوان» وجانب «كيرمانت»، وسنظل دائما بعيدين عن الحقيقة الجوهرية لـ (البحث عن الزمن الضائع) .

إن نبع «التبدل» قائم فينا ولكن الماء الحسى لا ينبجس إلا حين يضرب الوسيط الصخر بمصاه السحرة.

إن السارد لا يحس أبدا وبسهولة برغبة فى اللعب، فى قراءة كتاب ولا فى تأمل عمل فنى. فاللذة هى التى تقرأ دائما فى وجوه اللاعبين، والمحاذة والقراءة الأولى هما اللتان تثيران عمل الخيال وتستفران الرغبة:

« ما كان يوجد فى أكثر حميمية، الكمشة التى لا تهدأ حركتها والتى تخكم الباقي، كانت هى الاعتقاد فى الشراء الفلسفى فى جمال الكتاب الذى كنت أقرأ ورغبته فى اقتنائهما مهما كان الكتاب. لأننى حتى لو اشتريته فى كومبرى .. فذلك لأننى عرفته (الكتاب) بعد أن ذكر لى باعتباره كتابا ممتازا، بواسطة الأستاذ أو الرفيق الذى كان يبدو لى فى تلك الفترة حائزا سر الحقيقة والجمال اللذين كنت أحسهما نصف إحساس ولا أفهمهما إلا نصف الفهم . ولكن معرفتهما كانت الهدف العام والمستمر الفكرى» .

إن الحقيقة الداخلية التى طالما حفل بها النقد ليست إذن حقيقة معزولة أبدا فى ضوء كل رغبات الطفولة هذه، وهى رغبات «مثلثة»، تظهر معنى الغيرة والسنبيزم بكيفية مازحة أكثر من ذى قبل.

إن الرغبة البروسية هى رغبة مستعارة دائما. وليس هناك فى (البحث عن الزمن الضائع) ما يطابق النظرية الرمزية والخيالية (تصورية مطلقة) التى لخصناها من قبل. وربما اعترض علينا بأن هذه النظرية هى نظرية مارسيل بروس نفسه. ذلك ممكن، ولكن يمكن أن يخطئ مارسيل بروس هو الآخر، إن النظرية مغلوطة ونحن نرفضها.

إن استثناءات قاعدة الرغبة لا تكون دائما سوى ظاهرة، فليس هناك من وسيط فى حالة أجراس مارتافيل

«... الطفولة هي الحالة الطبيعية التي تظهر فيها ملكة تصور الذات غيرها، بوضوح أكثر، فالطفل يشعر بحساسية غريبة تجاه كل المؤثرات الآتية من الخارج، وفي الوقت نفسه يحس بنهم مفاجئ لآراء كل المعارف التي اكتسبها العلم البشري ونضمنتها تصورات تجعلها قابلة للتداول ..

«وعندما يلجأ كل واحد إلى ذكرياته الخاصة يستطيع أن يتصور كم هو فقير، في هذه السن، النفوذ الممارس على روح الواقع . وكم هو كبير، على العكس ، نفوذ التشويه الروحي للواقع ... إن نهم الطفل يجد مقابله في إيمان غير مشروط بالشئ الملقن . إن الفكرة المطبوعة تعطيه يقينا أقوى مما يحوله إياه الشئ المنظور (المرئي) . ولمدة طويلة تنتشر سلطة التصور (الفكرة) بفضل طبيعتها العالمية على سلطة تجاربه الشخصية .»

نعتقد أننا نقرأ هنا تعليقا على النصوص البروستية التي أتينا على جمعها، ولكن كوتني كتب قبل بروست، وكان يعتقد أنه يتحدث عن فلوبر. وقد كان كوتني شاع، مزهوا بحدسه الأساسي ومتيقنا من كونه قد بلغ مركز الإلهام الفلوبيري، بحرية، انطلاقا من هذا المركز ، مطبقا فكرته في ميادين لم ينتبه إليها فلوبر، مستخلصا منها نتائج ربما ما كان فلوبر ليوافق عليها . فالواقع أن الإلهام يلعب عند فلوبر دورا أكثر محدودة مما يريده كوتني، فالإلهام (الروحي) لا يبلغ درجة الانتصار على تجربة يعارضها صراحة، فهو يكتفى بتضخيم تجربة ناقصة لتشويه معناها، أو على الأكثر بملء الفراغ الناتج عن غياب التجربة. إن الروى البوفارية الأكثر إلهاء هي إذن الأكثر قابلية للنقاش أحيانا من وجهة نظر فلوبيريه صرف. ولكن كوتني لا يسقط، مع ذلك، في الخيال الخالص، وما عليه إلا أن ينساق مع

إن الرغبة مثالة عند الطفل كما هي عند النجاج، وهذا لا يعنى أن أى تمييز مستحيل بين سعادة الأول وشقاوات الآخر، ولكن هذا التمييز الحقيقي لم يعد مصدره في إبعاد المقلد. فهو لا يقوم ( ne porte pas ) على جوهر الرغبة بل على المسافة بين الوسيط والذات الراغبة. إن وسطاء الطفولة البروستية هم الوالدان والكاتب الكبير بيركوت، أى الأشخاص الذين يعجب بهم مارسيل ويقلدهم صراحة دون أن يخشى أبدا ، من طرفهم، أية منافسة .

إن الوساطة الطفولية تكون إذن نمطا جديدا في الوساطة الخارجية: إن الطفل يتمتع، في عالمه، بالسعادة والسلام، ولكن هذا العالم غدا مهددا، فعندما رفضت الأم إعطاء قبلة لولدها فقد أخذت تلعب دورا مزدوجا خاصا بالوساطة الداخلية : كونها مثيرة للرغبة ووسيطا لا يقهر. وتغيرت قدسية الأسرة فجأة من حيث المظهر وبدأت الوساموس (sngois) الليلية تسبق وساموس المقلد والعاشق .

وليس بروست هو الوحيد الذى تنبسه إلى هذا التقارب الذى يبدو لنا مفارقة بين المقلد والطفل، فقد اكتشف جول كوتني - إلى جانب هذه «البوفارية المنتصرة» التى هى التقليد - «بوفارية طفولية » ، وقد صور هاتين البوفاريتين بكيفية متشابهة. إن التقليد هو:

«مجموع الوسائل التى يستعملها شخص ما لمعارضة ظهور كينونته الحقيقية فى مجال وعيه من أجل أن يحل محلها باستمرار شخصية أكثر جمالا لا يتعرف إلى ذاته فيها» .

أما الطفل «فعندما يتصور نفسه شخصا آخر غير ذاته فهو يضى على نفسه صفات المثال (النموذج) الذى بهره، وكفاءاته » . إن البوفارية الطفولية تعيد بالضبط إنتاج آلية (ميكانيزم) الرغبة البروستية كما يكشفها فصل (مقطع) من البيرما :

(الفنية) للزمن المستعاد « كانت قبل كل شىء ثورة روحية وأخلاقية، ونلاحظ الآن جيداً أن هروست كان على حق؛ إن استعادة الزمن هى استعادة الانطباع الحقيقى تحت رأى الآخر الذى يغطيه، وهذا يعنى إذن اكتشاف رأى الآخر هذا بوصفه رأياً أجنبياً وفهم أن مسلسل الوساطة يعطينا انطباعاً حياً جداً بالاستقلال والتلقائية فى الوقت الذى تكف فيه عن أن نكون مستقلين وتلقائيين .

إن استعادة الزمن تعنى جنى الحقيقة التى يقضى جل الرجال حياتهم (وجودهم) فى الهروب منها، ويعنى الاعتراف بأننا كنا دائماً نقتل الآخرين من أجل أن نظهر أصلاً فى نظرهم، كما فى نظرنا، نحن أنفسنا. إن استعادة الزمن تعنى تخطيم قليل من كبريائنا .

إن العبقرية الروائية تبدأ مع انهيار الأكاذيب الأنانية. فـهـرـجـوت ونوربوا ومقال الفيجارو، كل أولئك هو ما يقدمه لنا الروائى الضعيف على أنه من عنده وهو ما يقدمه لنا الروائى العبقرى باعتباره مستمداً من الآخر، وهذا هو الذى يكون حميمية حقيقية للوعى. إن كل هذا مبتذل جداً دون شك وعام جداً (مشتراك) وهو حقيقة كل الناس دون شك، ولكنه ليس حقيقياً أبداً. إن الغرور الرومانسى يفضح بطواحيه وجود الوسيط عند الآخرين من أجل إرساء استقلاله على أنقاض التطلعات المتنافسة .

إن العبقرية الروائية تخبئ عندما تصبح حقيقة الآخرين حقيقة البطل، أى حقيقة الروائى عنه. فبعد أن رعى أوديب اللعنة على الآخرين، أدرك أوديب - الروائى أنه هو نفسه آثم. ولكن الغرور لا يصل أبداً إلى وسيطه الخاص، وتجربة «الزمن المستعاد» هى موت للغرور بمعنى أنها ميلاد للذلة (الإحساس بالضعف) الذى هو أيضاً ميلاد للحقيقة، وعندما يحتفل دوستوففسكى بالقوة الرهيبة للذلة فهو إنما يحدثنا عن الإبداع الروائى. إن النظرية الرمزية للرغبة هى إذن ضد روائية، (لا روائية)

إلهامه «البوفارى»، وما عليه سوى أن يدفع المبادئ التى استخلصها من مؤلفات فلوبير إلى نتائجها القصوى (النهائية) من أجل بناء القناتين «الكبرى لعلم النفس البروستى» .

هل سيكون الأمر كذلك إذا لم تكن مؤلفات الروائيين تضرب جذورها فى جوهر أساس سيكولوجى وميتافيزيقى ؟

اقتنع مارسيل، أربعاً وعشرين ساعة بعد العرض، أن البيرما وفرت له كل الرغبة التى كان ينتظرها منها. وحسم الصراع القلق بين التجربة الشخصية وشهادة الآخر لصالح الآخر. ولكن اختيار الآخر فى هذه المواد ليس سوى طريقة خاصة فى اختيار الذات (لنفسها)، فهو اختيار، من جديد، للذات القديمة (الأنا القديمة) التى لن تكون كفاءتها ولا ذوقها محل تهديد (طعن) بفضل السيد نوربوا وصحافى الفيجارو. فذلك اعتقاد فى «الأنا» (فى الذات نفسها) بفضل الآخر .

ولكن تكون العملية ممكنة دون نسيان فورى تقريباً للانطباع الحقيقى، وهذا النسيان المعنى يستمر حتى «الزمن المستعاد»، وهى عبارة عن تدفق حقيقى «للتذكر الحى»، عبارة عن بعث للحقيقة التى بفضلها يصبح من الممكن كتابة حدث البيرما .

وقبل إعادة اكتشاف هذا الزمن كان من الممكن أن يقتصر حدث البيرما، لو أن هروست كتبه، على رأى السيد نوربوا ورأى الفيجارو. وكان من الممكن أن يقدم لنا هروست هذا الرأى باعتباره رأيه الحقيقى (الأصيل)، وكنا عندئذ سننتشى بطفنة الفنان الشاب ودقة حكمه (تقديره) .

إن (جان سانتاى) تزخر بمشاهد من هذا النوع وبطل هذه الرواية يظهر لنا دائماً فى شكل رومانسى ومفيد. إن (جان سانتاى) رواية بدون عبقرية وهى تسبق تجربة (الزمن المستعاد)، ومن هذه الأخيرة تنبع العبقرية الروائية. وهروست لم يفتأ يؤكد أن الثورة الجمالية

إن تطابق الحلم والمنافسة هو من الكمال بحيث إن الحقيقة الروائية تفتت مثل الحليب الدائر عندما تفصل بين عناصر الرغبة البروستية . ولن يتبقى سوى كذبتين هزيلتين: بروست الداخلى «بروست النفسى» السيكولوجى .

تساءل، دون جدوى، كيف أمكن أن تتولد عن هذين التجريدين المتناقضين رواية (البحث عن الزمن الضائع) .

إن اقتراب الوسيط يؤدي - كما نعلم - إلى جعل دائرتي الإمكان - اللتين يحتل مركز كل منهما المتنافسان - متقاربتين . وإذن فالإحساس الذى يشعر به كل منهما تجاه الآخر لا يكف عن التزايد؛ وميلاد الحب عند بروست يلتبس بميلاد الحقد . ونعارض الرغبة (ازدواجيتها) يبدو جلياً جداً فى حالة جيلبرت، فعندما يرى السارد هذه المراهقة لأول مرة، تترجم رغبته إلى عبوس قطيع . وخارج الدائرة العائلية المباشرة لم يعد هناك مكان من الآن إلا لانفعال واحد؛ الانفعال الذى يثيره الوسيط عندما يرفض بقسوة ولوج «المملكة العليا» التى يملك بمفتاحها .

يتحدث بروست أيضاً عن الرغبة والحقد، عن الحب والغيرة، ولكنه يؤكد باستمرار تكافؤ جميع هذه المشاعر . وفى (جان سانتي) يعطى للحقد تعريفاً رائعاً مثلاً هو كذلك تعريف للرغبة:

« إن الحقد يكتب لنا، فى كل يوم، عن حياة أعدائنا، الرواية الأكثر زيفاً، فهو يفترض لهم بدل سعادة إنسانية رديئة، تخترقها متاعب مشتركة تحرك فينا مشاعر ودية هادئة، فرحة وقحة تبدو مثيرة لسعارنا، فهو يغير كما تغير الرغبة، ويجعلنا كما تفعل الرغبة متعطين إلى الدم الإنسانى؛ ولكن الحقد من جهة أخرى مثل الرغبة لا يمكن أن يشبع إلا بتحطيم هذه الفرحة فهو يفترضها، يؤمن بها، ويشاهدها محطمة، على الدوام، وهو مثل

مثلاً مثل التبلىر الستاندالى فى صورته الأصلية، فهذه النظريات تصور لنا رغبة دون وسيط، تترجم وجهة نظر الذات الراغبة المصممة على نسيان الدور الذى يلعبه الآخر فى رؤيته للعالم . وإذا كان بروست يستعمل لغة رمزية فلأن حذف الوسيط لم يخطر بباله ما دام الأمر لا يتعلق أبداً بتصوير روائى ملموس . فهو لا يرى ما تحذف النظرية بل ما تعبر عنه، ألا وهو: أنائية الرغبة ونفاضة الموضوع والتشويه الذاتى وهذا الإحباط (خيبة الأمل) الذى نسميه متعة .. كل شئ حقيقى (صحيح) فى هذا التصوير، وهو ليس كاذباً إلا عندما نزعّم أنه كامل . وقد كتب بروست آلاف الصفحات ليكمله، أما النقاد فلم يكتبوا شيئاً؛ فهم يعزلون (يجتزئون) جملاً مبتذلة جداً من رواية (البحث عن الزمن الضائع) الضخمة ويقولون: « هذه هى الرغبة البروستية » . فهذه الجملة تبدو لهم ثمينة لأنها تدغدغ، لا إرادياً، الوهم نفسه الذى تنص عليه الرواية، هذا الوهم فى الاستقلال (التحرر) الذى يغدو أكثر كذباً لفرط تعلق الإنسان المعاصر به .

إن النقاد يمزقون دون خياطة التنورة التى جهد الروائى فى نسجها . إنهم يهبطون إلى مستوى التجربة (العامة) المشتركة ويبتسرون العمل الفنى كما ابتسر بروست (بتر) أولاً تجربته الخاصة بتناسيه بروجوت ونوربوا فى فصل البيروما . إن النقاد «الرمزيين» يظنون إذن خارج «الزمن المستعاد» ، فهم يقهقرون العمل الروائى نحو العمل الرومانسى .

ويريد الرومانسيون والرمزيون رغبة محوثة : - ironsi guratice بيد أنهم يريدونها تلقائية كلية . إنهم لا يريدون أن يسمعوها كلاماً عن الآخر . إنهم يصدون عن الوجه المظلم للرغبة زاعمين أنه غريب عن أحلامهم الجميلة الشعرية، منكبين أن يكون فديتها . يبين لنا الروائى ، فى أعقاب الحلم، مسوكب الوساطة الداخلية الحزين، (الكيب) : «الحسد والغيرة والحقد الواهن» . وتبقى قولة ستاندال مفعمة بالحقيقة عندما نطبقها على عالم بروست، عندما نخرج من الطفولة يتطابق كل تغيير (تشويه) مع ألم حاد .

عند الروائيين السابقين، فالمشاعر المتناقضة تبلغ درجة من العنف جعلت البطل عاجزا عن السيطرة عليها.

يحس القارئ الغربى أحيانا أنه ضائع قليلاً فى عالم دوستوففسكى «فالقوة المهللة للوساطة الداخلية تعارض هنا فى وسط الدواة العائلية ذاتها، وتحمس بعداً من الوجود لم يكن مخترقاً، تقريباً، من طرف الروائيين الفرنسين، إن لكل من روائى الوساطة الداخلية الثلاثة الكبار مجاله التميز. فالحياة العامة أو السياسية هى الملقومة، عند ستاندال، برغبة الاقتراض. ويحتد الشر عند بروسى إلى الحياة الخاصة باستثناء الدائرة العائلية فى أكثر الأحيان. وعند دوستوففسكى، تصيب العدوى الدائرة العائلية نفسها وصميم الوساطة الداخلية نفسها. يمكن إذن معارضة وساطة «الزواج الخارجى» عند ستاندال وبروسى بوساطة «الزواج الحسمى» عند دوستوففسكى، إلا أن هذه القسمة ليست صارمة. إن ستاندال يترامى على أرض بروسى عندما يرسم صور الحب القصوى «بالرأس»، ويلج ميدان دوستوففسكى كذلك عندما يبين لنا حقد الابن على أبيه، وكذا تبدو علاقات مارسيل بأبويه أحيانا ذات طابع دوستوففسكى (نسبة إلى دوستوففسكى). إن الروائيين يغامرون فى كثير من الأحيان خارج مجالاتهم الخاصة، ولكنهم كلما ابتعدوا كلما كانوا سرعين، اختزاليين، وغير متيقنين. إن هذه القسمة التقريبية للمجال الوجودى بين الروائيين تحدد غزو المراكز الحيوية للفرد من لدن الرغبة المثلثة والتدنيس (الذنس) الذى ينتشر تدريجاً فى المناطق الأكثر حميمية فى الكائن، إن هذه الرغبة شر قارض يصيب أولاً الأطراف ثم يستشرى فى المراكز. إنها استلاب أكثر اكتمالاً دائماً كلما نقصت المسافة بين النموذج ونابعه. وهذه المسافة تبلغ حدها الأدنى فى الوساطة العائلية: بين الأب وابنه، بين الأخ وأخيه، والزوج وزوجته، بين الأ. وولدها، كما هو الأمر عند فرانسوا مورياك، وضعباً عند

الحب، لا يأبه بالعقل ويعين اهتمامه مشدوداً إلى أمل لا يقهر.

وقد لاحظ ستاندال من قبل فى كتابه (فى الحب) وجود ما أسماه بتبلور الحقد. وتكفى خطورة واحدة ليصبح التبلوران شيئاً واحداً. وبروسى يتبين باستمرار وجود الحقد فى الرغبة والرغبة فى الحقد ولكنه يظل وفيها للغة الكلاسيكية، فهو لا يحذف أبداً كلمات «كما» و«مثل» التى تكثر فى المقطع السابق، ولا يبلغ المرحلة القصوى (العليا) للوساطة الداخلية، فقد كانت هذه المرحلة مقصورة على روائى آخر هو دوستوففسكى الروسى الذى يسبق بروسى من الناحية الكرونولوجية ويخلفه فى تاريخ الرغبة المثلثة، وبصرف النظر عن الشخصيات النادرة التى تخلت كلية من الرغبة حسب الآخر، لا يوجد أبداً عند دوستوففسكى حب دون غيرة، ولا صداقة دون حسد، ولا انجذاب دون تطور. فالشخصية تسب عدوها، تصبى فى وجهه، ولكنها ترتضى، بعد لحظات، على رجله تقبل ركبته. هذا الانبهار الحقود، لا يختلف من حيث المبدأ عن السنوبيزم Snobisme البروسى والأنايية الستاندالية. فالرغبة، المنسوخة من رغبة أخرى، من نتائجها الحتمية «الحسد والغيرة والحقد العاجز». وبقدر ما يقترب الوسيط وبقدر ما تنتقل من ستاندال إلى بروسى، ومن بروسى إلى دوستوففسكى، تكون ثمرات الرغبة المثلثة أكثر مرارة.

فالحقد الكثيف جداً، عند دوستوففسكى، ينتهى «بالانفجار» كاشفاً عن طبيعته المزدوجة أو بالأحرى عن الدور المزدوج الذى يلعبه الوسيط باعتباره نموذجاً عائقاً، هذا الحقد الذى يجعل (بعيد) هذا الاحترام الوفير الذى يتمسرخ فى الوحل بل فى الدم هو الشكل الأقصى للصراع الناجم عن الوساطة الداخلية.

إن بطل دوستوففسكى يكشف فى كل لحظة بواسطة الحركات والكلمات حقيقة تبنى هى سر الوعى



فهى لم تعرف سلطة الحكم البورجوازي. إن ستاندال وبروست هما روائيا هذا الحكم، وهما يحتلان المناطق العليا من الوساطة الداخلية ويحتل دوستوفسكى فيها المناطق الواطة جدا .

تمثل (المراهق) بحق الخصائص المميزة للرجبة الدستوفيسكية، فالعلاقات بين دولكوروكى وفيرسيلوف لا يمكن أن تترجم سوى بعبارات الوساطة. فالابن والأب يعشقان المرأة نفسها، وحب دولكوروكى للجنزلة أخمأكوفا منقول عن الحب الأبوى. وهذه الوساطة من الأب لابن ليست هى الوساطة الخارجية للطفولة البروسية، تلك التى حددنا بصدد الحديث عن كومبرى، ولكنها الوساطة الداخلية التى تجعل من الوسيط منافسا مكروها، فاللقيط البائس هو فى الوقت ذاته ندأب لا يقوم بواجباته، والضحية المعجبة بهذا الكائن (الأب) الذى تخلى عنه دون مبرر. ولنفهم دولكوروكى لا ينبغى مقارنته بأطفال وآباء الروايات السابقة بل بـ «السنوب/ النفاج» البروستى المفتون بالكائن الذى يرفض استقباله. وهذه المقارنة ليست صحيحة تماما، لأن المسافة بين الأب والابن أقل من المسافة بين النفاجين، فتجربة دولكوروكى هى إذن أكثر مرارة من تجربة النفاج أو الحسود البروستى، فبقدر ما يقترب الوسيط يتعاطف دوره ويتضاءل دور الموضوع. وقد بوا دوستوفسكى، بحدس عبقرى، الوسيط مكان الصدارة من المسرح، وأرجع الموضوع إلى المرتبة الثانية، ثم إن بناء الرواية يعكس فى النهاية التراتبية الحقيقية للرجبة.

وعند ستاندال وبروست سيكون كل شىء مرتبا فى (المراهق) حول البطل الرئيسى أو حول الجنزلة أخمأكوفا .

وقد ركز دوستوفسكى روايته على الوسيط فيرسيلوف. وليست (المراهق) مع ذلك وجهة النظر التى تهمنا، الرواية الأكثر جراءة من روايات دوستوفسكى، فهى تسوية بين عدة حلول، أما تفسير مركز الجذب

دوستوفيسكى. إن عالم دوستوفيسكى بعبارات الوساطة يوجد بهذا الجانب أو بالأحرى بالجانب الآخر من عالم بروست كما يوجد بروست بهذا الجانب أو ذاك من ستاندال، وهو يختلف عن العالمين السابقين بالشكل الذى يختلف به العالمان، الواحد عن الآخر. وليس هذا الاختلاف هو غياب العلاقات والاتصالات. ولو كان دوستوفيسكى حقا مستقلا كما نزع أحيانا لما أمكننا اختراق أعماله، فسنقرؤها كما نتهمجى حروف لغة مجهولة .

لا ينبغى تقديم (الأشباح الرائعة) لدوستوفيسكى وكأنها كتلة معدن تسقط من السماء فجأة .

فى عهد النبيل السيد Vogue تردد، فى كل مكان تقريبا، أن شخصيات دوستوفيسكى «روسية» جدا بحيث يصعب استيعابها استيعابا تاما بعقولنا الديكارتية .

فهذه الأعمال «الغريبة» تفلت، من حيث التحديد، من مقاييسنا الغربية العقلانية، واليوم لم يعد الطابع الروسى هو المهيمن على كتابات دوستوفيسكى ولكن داعية الحرية المجدد العبقري عدو التقاليد<sup>(١٥)</sup>، الذى كسر الأطر القديمة للفن الرومانسى .

ونعارض نحن، دون انقطاع، إنسان دوستوفيسكى ووجوده المتحرر، بالتحليلات المبسطة لروائينا (démodés) الباليين السيكلوجيين والبورجوازيين .

هذه العبادة المتزمتة، مثلها مثل الحبيطة القديمة، تحول دون أن نرى فى دوستوفيسكى نهاية الرواية العصرية ومرحلتها القصوى .

إن مذهب دوستوفيسكى الباطنى النسبى جدا لا يجعل منه سيد روائينا أو مقلدهم، فليس الكاتب بل القارئ هو الذى يكون الظلام. ويستغرب دوستوفيسكى لترددنا، فهو مقتنع بتقدمه الروسى على أشكال التجارب الغربية. لقد مرت روسيا - دون مرحلة انتقال - من البنيات التقليدية الإقطاعية إلى المجتمع الأكثر حداثة؛

الروائي فهو موضح بصورة أحسن وأبرع في (الزوج الأبدى) (١٦).

إن فيلتشانونوف العازب الثرى (دوان جوان) زترنساء ناضج العمر بحيث بدأ التعب والسأم بفزوانه، ومنذ أيام فتن بظهور سريع لرجل هو في الوقت ذاته غريب وأليف، محزون ومفرج، وبعد قليل يكتشف هوية الشخص ويتعلق الأمر به: بافيل بافلوفيتش ترستزكى الذى وافت زوجته - وهى عشيقه سابقة لفلتشانوف - المنية منذ قليل. وقد غادر بافيل بافلوفيتش منطقته للالتقاء فى سان بترسبورج بعشاق الفقيدة، وقد توفى أحد هؤلاء العشاق بدوره وتبع بافيل بافلوفيتش، فى أسى كبير، المركب الجنائزى، وبقي فلتشانونوف الذى سلط عليه نظرات وقحة جدا وحاصره بحضوره، وأخذ الزوج الملدوع يتحدث عن الماضى أحاديث غريبة جدا، قام بزيارة غريمه فى جوف الليل، شرب نخبه، قبل فمه، عذبه ببراعة بواسطة طفلة شقية لم يعرف أبوها أبدا. لقد ماتت الزوجة وبقي المشيق ولم يعد هناك من موضوع، ولكن الوسيط فلتشانونوف لا يمارس إغراء أقل من إغرائه بحيث لا يقهر.

وهذا الوسيط سارد مثالى لأنه فى قلب الحدث، ولكنه لا يشارك فيه إلا قليلا، يصور الوقائع بعناية كبيرة إلى درجة أن يعجز أحيانا عن ترجمتها ويخشى إهمال جزئية مهمة.

بدأ بافيل بافلوفيتش بتدبر أمر زواج ثان. ومرة أخرى، يذهب هذا الرجل المفتون عند عشيق زوجته الأولى ويطلب إليه مساعدته فى اختيار هدية للزوجة الجديدة، ويرجو أن يرافقه فى زيارته لها. يرفض فلتشانونوف ولكن بافيل بافلوفيتش يصر ويتضرع فينال بغيته.

يستقبل «الصديقان» من لدن الفتاة الشابة استقبالا حسنا؛ فلتشانونوف يتكلم كثيرا ويعزف على البيانو

(Piano) ويشير مرحة الاجتماعى الإعجاب فتتجمع الأسرة كلها حوله، ومن بينها الفتاة الشابة التى اعتبرها بافيل بافلوفيتش خطيبته. يقوم هذا الذى يزعم أنه منسى بجهود غير مجدبة من أجل أن يبدو جذاباً. فلم يأخذه أحد مأخذ الجد، يتأمل هذه الكارثة الجديدة، يرتعد، يرتجف قلقاً ورغبة.. ويلتقى فلتشانونوف بعد عدة سنوات ببافيل بافلوفيتش فى محطة سكة حديد ولم يكن «الزوج الأبدى» وحيداً بل كانت معه امرأة ساحرة، زوجته، وأيضاً شاب عسكري متألق.

ويكشف نص (الزوج الأبدى) عن جوهر الوساطة الداخلية فى أبسط وأبقى صورة ممكنة. فليس هناك استطراد يشتت أو يراوغ القارئ. ولأن النص شديد الوضوح فإنه يبدو ملفزاً وهو يلقى على المثلث الروائى ضوءاً يبهنا. فأمام بافيل بافلوفيتش لا يسعنا التشكيك - فيما يتعلق بالرغبة - فى أولوية الآخر الذى كان ستاندال أول من أرسى قواعدها، فالبطل يحاول دائماً أن يقنعنا أن علاقته بالشئ المرغوب مستقلة عن غريمه. ونحن نرى هنا أن هذا البطل يضلنا، فالوسيط ساكن والبطل يدور فى فلكه كما تدور الكواكب حول الشمس، وسلوك بافلوفيتش يبدو غريباً ولكنه متوافق دائماً مع منطق الرغبة المثلثة. فبافيل لا يستطيع أن يرغب إلا بواسطة فلتننا نينوف أو فى فلتشانونوف فيما يقول المتصرفة، ولذا فهو يصطحب فلتشانونوف عند المرأة التى اختارها لكى يشتهيها معه ويصبح تبعاً لذلك كفيلاً لمصادقها بوصفها قيمة جنسية.

وقد يرى بعض النقاد فى بافيل مثالاً «للشذوذ الجنسي غير المتحقق»، ولكن سواء تحقق الشذوذ أو لم يتحقق فإن ذلك لا يقدم تفسيراً لبنية الرغبة، ربما أبعد هذا التصور بافيل عن اعتباره رجلاً طبيعياً، لكنه لا يقدم توضيحاً يسمح لنا بالفهم، أى لا نجد جدوى من إرجاع الرغبة المثلثة إلى شذوذ جنسى لا يستطيع إدراكه من يمارس التعددية الجنسية.

هي التي تحكم جيداً في وجوده البائس . إن الرغبة الثالثة ، واحدة ، لقد انطلقنا من دون كيشوت لنصل إلى ب . بافلوفيتش . وقد نطلق من ( ترستان وإيزولتسا )<sup>(١٧)</sup> كما فعل « دني دي روجمون » في كتابه ( الحب والغريب ) ، ونصل سريعاً إلى « سيكولوجية الحب هذه التي تغزو تخيلاتنا » . وعندما حدد روجمون هذه السيكولوجية بكونها : « تدنيس الأميرة » الذي يتجسم في شعر ترستان ، اعترف صراحة بالرباط الذي يربط أشكال الحب الأكثر نبلاً بالحبس المرضي كما يصوره لنا بروسست ودمتوفسكي : « الحب مرغوب فيه ، مستشار ، ومفضل بطريقة خفية » وكما يلاحظ ذلك بحق ، روجمون :

« يصل بنا الأمر إلى رغبة أن يكون الكائن المحبوب غير وفي حتى نتمكن من ملاحقته من جديد والإحساس بالحب في حد ذاته » .

تلك هي فعلاً على وجه التقريب رغبة ب . بافلوفيتش : إن الزوج الأبدى لا يمكن أن يستغنى عن الحب .

وبالاعتماد على تحليلات دني دي روجمون وشهادته ، فإننا نرى من الآن وراء كل أشكال الرغبة الثالثة المصيدة الجهنمية الوحيدة نفسها التي يسقط فيها البطل بهدوء .

إن الرعدة الثالثة واحدة ، ونعتقد أننا قادرون على تقديم حجة ساطعة على هذه الوحدة في النقطة ذاتها التي يبدو فيها الشك مبرراً أكثر . ويتعلق الأمر « بطرفي » الرهبة اللذين وضع أولهما سرفانتيس وثانيهما دمتوفسكي ، إلى درجة يبدو معها من الصعب جداً دمجهما في بنية واحدة . سنوافق على أن ب . بافلوفيتش هو أخو النفاق البروستي بل الأناني اندستوينسكي ، ولكن من سيتصرف فيه إلى ابن أخ أو ابن أخت ، ولم يعد ، لدون كيشوت المشهور ؟

وستكون النتائج أكثر أهمية وقيمة لو عكسنا اتجاه التفسير أو معناه : يجب محاولة فهم بعض صور الشذوذ الجنسي انطلاقاً من الرغبة الثالثة ، فالشذوذ الجنسي البروستي ، مثلاً ، يمكن أن يعرف بكونه انزلاق قيمة جنسية نحو الوسيط بقيت أيضاً متصلة بالموضوع في الدون جوانية « العنصرية » وهذا الانزلاق ليس مستحيلاً ، قليلاً ، بل هو حقيقي في المراحل الحادة من الوساطة الداخلية ، التي تتميز بمرور ملحوظ باستمرار للوسيط واختفاء تدريجي للموضوع . وبعض مقاطع ( الزوج الأبدى ) تكشف بوضوح بداية انحراف جنسي نحو المنافس القاتل .

إن الروايات تضيء بعضها بعضاً ، وعلى النقد أن يستعير منها وجه ومفاهيمه بل معنى جهده من الروايات نفسها . يجب أن نلتفت هنا نحو « بروسست » « السجينة » الذي يشبه جداً ب . بافلوفيتش ، من أجل أن نفهم رغبة هذا البطل :

« يحدث لنا ، إذا كنا نجيد تحليل حبنا ، أن ندرك أن النساء لا يعجب بنا إلا بسبب عدد الرجال الذين سنصارعهم من أجلهن ، على الرغم من أننا نسأل أنفسنا الموت بسبب مصارعتهن . وإذا ألغى هذا العدد ، فإن يريق المرأة يسقط ، ولنا على ذلك مثال في الرجل الذي أحس بضعف ميله نحو المرأة التي يحب فأخذ يطبق تلقائياً القواعد التي استخلص . ومن أجل أن يتيقن أنه لن يكف عن حب المرأة ، وضعها في وسط خطير يتوجب عليه أن يحميها فيه كل يوم » .

من تحت النبرة الشامخة يبرز القلق البروستي الجوهرى الذي هو أيضاً قلق بافلوفيتش . إن بطل دمتوفسكي يطبق هو الآخر « تلقائياً » ، إن لم نقل بصفاء ، القواعد التي لم يستخلصها في الواقع ، ولكنها بدورها

الأبدى) لسرفانتيس ، والقصتان مختلفتان إلا من حيث التقنية وتفصيل الحبكة . بقود ب . بافلوفيتش فلتشانوف نحو خطيته ، ويطلب أنسالم إلى لوتير مغازلة زوجته . وفى الحالتين ، فإن قيمة الوسيط تستطيع وحدها الموافقة على جودة الاختيار الجنى .

لقد ركز سرفانتيس طويلاً ، فى بداية حكايته ، على الصداقة التى تربط الخصمين وعلى التقدير اللامحدود الذى يكنه أنسالم للوتير ، وعلى الدور الوسيط الذى لعبه هذا الأخير بين الأسرتين بمناسبة الزواج .

ومن الواضح أن هذه الصداقة المتأججة مبطنة بشعور حاد بالمنافسة ، ولكن هذه المنافسة تبقى فى الظل .

وفى ( الزوج الأبدى ) فإن الوجه الآخر للشعور « المثلث » هو الذى يظل خفياً ، فنحن نرى بوضوح حقد الزوج المزدوج : وعلينا أن نخمن تدريجياً الاحترام الذى يخفيه هذا الحقد . فلأن فلتشانوف يحظى ، فى نظر ب . بافلوفيتش ، بامتياز جنسى واسع ، يطلب إليه هذا الأخير اختيار الحلى الذى يهديه إلى خطيته .

فى القصتين يبدو أن البطل يسلم مجاناً محبوبته إلى الوسيط كما يهدى متعبداً قرباناً إلى الآلهة . وإذا كان المتعبد يعرض الشئ لكى يتمتع به الإله ، فإن بطل الوساطة الداخلية يقدم الشئ من أجل ألا يتمتع به الإله . فهو يقدم الحبيبة إلى الوسيط من أجل أن يرغب فيها ومن أجل أن ينتصر بعد ذلك على هذه الرغبة المنافسة .

فهو لا يرغب فى وسيطه ، بل يرغب عنه . والشئ الوحيد الذى يرغب فيه البطل هو ذلك الذى يحرم منه وسيطه ، وما يهمه فى العمق هو الانتصار الحاسم على هذا الوسيط الوقح . إن الكبرياء الجنسية هى التى تقود دائماً أنسالم وب . بافلوفيتش ، وهى الكبرياء نفسها التى توقمهما فى أكثر الهزائم خزيًا .

إن مقرضى هذا البطل المتحمسين لن يفوتهم نعت مقارنتنا بالدنانسة . فدون كيشوت ، حسب اعتقادهم ، لا يقيم إلا فى القمم ، فكيف نخس مبدع هذا الكائن السامى الفئات البشرية التحتية التى يتمرغ فيها الروح الأبدى ؟ يجب البحث عن جواب هذا السؤال فى إحدى القصص التى سخر فيها سرفانتيس من دون كيشوت .

وعلى الرغم من أن هذه النصوص مصبوبة كلها فى آلة رعوية أو آلة الغروسية ، فإنها ليست كلها سقطات معادة فى الأنواع الرومانسية الروائية . إن أحد هذه النصوص ، وهو نص ( الفضولى الوقح ) ، يمثل رغبة مثلية شبيهة جداً برغبة ب . بافلوفيتش . لقد تزوج أنسالم<sup>(١٨)</sup> منذ قليل الشاب الجميلة كامى ، وقد تم الزواج بواسطة لوتير ، الصديق الأخير للزوج السعيد .

وبعد وقت ما ، من الزواج ، تقدم أنسالم إلى لوتير بطلب منير : فقد نوسل إليه أن يغازل كامى التى يريد ، حسب زعمه ، « اختبار وفائها » . يرفض لوتير بغضب ، ولكن أنسالم يلح فى الطلب ، بحث صديقه بألفى طريقة ويكشف فى كل أقواله عن الطابع الملصاح لرغبته ، تهرب لوتير طويلاً ولكنه تظاهر بالقبول لطماننة أنسالم ، فما كان من هذا الأخير إلا أن رتب لقاء بين الاثنين : ( لوتير والزوجة ) ، سافر وعاد فجأة ، وعاتب لوتير عتاباً مرّاً لكونه لم يقم بواجبه بحدية . وبكلمة ، فقد تصرف بطريقة خرقاء إلى درجة أنه ألقى بلوتير وكامى فى أحضان بعضهما ، وبعد أن علم أنه حدع انتحر بأساً .

عندما نقرأ هذا النص فى ضوء ( الزوج الأبدى ) و ( السجينة ) لا يمكن أبداً أن نحكم عليه بأنه مفتعل وغير ذى فائدة .

فدستوفسكى وبروست يساعداننا على استيعاب المعنى الحقيقى . و ( الوقح الفضولى ) هو ( الزوج

فكل ملاحظاته حول ( دون كيشوت ) تدحض التأثير الرومانسى .

إن وجود ( الفضولى الوقح ) إلى جانب ( دون كيشوت ) أقلق دائماً النقاد . وتتساءل عما إذا كانت القصة مطابقة ( ملائمة ) للرواية . إن وحدة الرائعة تبدو متصدعة قليلاً ، وهذه الوحدة هي التي تكشفها رحلتنا عبر الأدب الروائى .

انطلقنا من سرفانتيس وعدنا إليه ، ولاحظنا أن عبقرية هذا الروائى تشمل الأشكال القصوى للرغبة حسب الآخر . وبين سرفانتيس دون كيشوت وسرفانتيس أنسالم ، ليست المسافة صغيرة مادامنا نستطيع أن نضع فيها كل الروايات المذكورة فى هذه الدراسة ، ولكنها مسافة ليست مستعصية على الاجتياز . مادام كل هؤلاء الروائيين متضامنين ، ومادام فلوير وستندال وبروست ودستوففسكى يكونون سلسلة مترابطة من سرفانتيس إلى آخر .

إن الحضور التلقائى للوساطة الخارجية والوساطة الداخلية داخل رواية واحدة يؤكد ، فى نظرنا ، وحدة الأدب الروائى . ووحدة هذا الأدب تؤكد ، بالمقابل ، وحدة ( دون كيشوت ) . إننا نشبث الواحدة بالأخرى كما نشبث كروية الأرض بالدوران حولها .

إن الطاقة الإبداعية كبيرة جداً عند أبى الرواية الحديثة ، إلى درجة أنها تمارس تأثيرها دون جهد . فهى كل « الفضاء » الروائى . فليس هناك من فكرة فى الرواية الغربية لم تكن بذرتها موجودة عند سرفانتيس . وفكرة هذه الأفكار ، الفكرة التى يتأكد دورها المركزى فى كل لحظة ، الفكرة الأم التى نستطيع انطلاقاً منها أن نعر على كل شيء ، هي الرغبة المثقلة التى تستخدم قاعدة لنظرية الرواية الروائية .

نقترح ( الفضولى الوقح ) و ( الزوج الأبدى ) تأويلاً غير رومانسى لـ ( دون جوان ) . فأنسالم و ب . بافلوفيتش يعرفان السادة الصغار الثرثارين الكافين ، البروميشوسيين الذين يزخر بهم عصرنا . فالكبرياء هي التى تصنع ( دون جوان ) وهى التى تجعل منا ، فى الأجل القريب أو البعيد ، عبيد الآخرين .

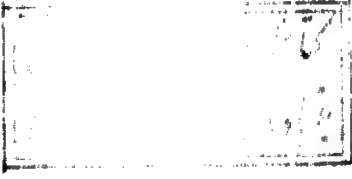
و ( دون جوان ) الحقيقى ليس مستقلاً فهو غير قادر على الاستغناء عن الآخرين بل على العكس ، وهذه الحقيقة تم إخفاؤها اليوم ولكنها حقيقة بعض شخصيات شكسبير المغربية ، إنها حقيقة ( دون جوان ) لموليير :

« المصادفة هي التى أرنتى هذين الحبيبين ثلاثة أو أربعة أيام قبل سفرهما . لم أر أبداً شخصين يمثل فرحة هذين أحدهما بالآخر ، ولا حباً يمثل الذى انفجر بينهما . إن الرقة المريبة لحبهما المتبادل جعلتني أنفعل . لقد أصابتنى الضربة فى القلب وبدأ حبى بالحدس . نعم لم أفر على الألم برؤيتهما سعيدين باجتماعهما ، لقد أثار الحزن ( المشوب بالفضب ) رغائى ، ونصورت لنفسى لذة كبيرة فى قدرنى على تعكير ذكائهما وفك الارتباط الذى جرح هشاشة ( رقة ) قلبى » .

ما من تأثير أدبى يستطيع تفسير نقاط الالتقاء بين ( الفضولى الوقح ) و ( الزوج الأبدى ) . تتصل الخلاقات كلها بالشكل ، والتماثلات بالمضمون . ولم يشك دستوففسكى أبداً فى هذه التماثلات ، ولم ينظر إلى الرائعة الإسبانية ، شأنه شأن كثير من قراء القرن التاسع عشر ، إلا من خلال التفسيرات الرومانسية . وقد كان يحمل بالتأكيد صورة خاطئة جداً عن سرفانتيس :

## المواش

- (١) بلاد الغال : منطقة أوروبا القديمة تشمل حالياً فرنسا وبلجيكا وسويسرا وألمانيا . وكانت قديماً تشمل إيطاليا .
- (٢) مقطع من رواية ( دون كيشوت ) لسرفانتس .
- (٣) ناقد فرنسي Jules de Gaultier أخذت من النزعة البوفارية في روايات فلورس .
- (٤) جوليان سوريل : الشخصية البارزة في رواية الأحمر والأسود .
- (٥) أستمع هذه الكلمة وهي خطأ شائع ومتداول رغم أن اللفظة الصحيحة هي « زوجة » التي تطلق على المدكر والمؤنث في آن .
- (٦) L'homme du ressentiment : إنسان الحقد . كتاب المفكر الألماني : ماكس شيلر : بمونخ ( ١٨٧٤ - ١٩٢٨ ) كتب عدة تحليلات فينومولوجية منها طبيعة وشكل الود ١٩٢٣ وقد طبع كتابه ( رجل الاحسا ) وترجم بالفرنسية سنة ١٩٣٣ منشورات جاليمار وأعيد طبعه سنة ١٩٧٠ في كتاب الجيب . راجع لاروس سنة ١٩٧٩ وموسوعة : الاتجاهات الرئيسية للبحث في العلوم الاجتماعية والإنسانية في القسم ١٢ المجلد ٢ ص ١٦١١ .
- (٧) مصطلح علمي ( التاريخ الطبيعي ) يعني إعادة الإنتاج ... Une parthénogenèse .
- (٨) مايرا : أحد الملوك المشهورين في روايات الفروسيه .
- (٩) كتاب ستاندال : المهرور : De L'Amour
- (١٠) اللاأخلاقي : L'immoraliste هي إحدى روايات أندريه جيد المشهورة .
- (١١) كتاب لستاندال : Les Chroniques italiennes : الأخبار الإيطالية .
- (١٢) أشهر روايات مارسيل بروست .
- (١٣) La Berna : لعبة ذكرها بروست في روايته .
- (١٤) الفرح نجيب المانع في ( أشكال الرواية الحديثة ) ترجمة Snob / Snobisme بنفاجي نفاجة . راجع : المقدمة / من الكتاب أعلاه .
- (١٥) هو محارب الإيقونات أو : L'iconoclaste عدو التقاليد .
- (١٦) ( الزوج الأبدى ) : إحدى روايات دوستوفسكي المشهورة . راجع أعماله الأدبية .
- (١٧) تريستان وإيزولدا : Tristan et Iseult أسطورة قديمة .
- (١٨) أنسلم ولوتير : بطلا قصة ( الفضولي الوقح ) أو ( الزوج المهدوع ) أو ( الصديقان ) في رواية دون كيشوت . راجع دون كيشوت .



# مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية\*

لوسيان جولدمان

فرنسا بدرجة كبيرة - وعمل رينيه جيرار المنشور حديثاً (الكذب الرومانسي والحقيقة الروائية) <sup>(١)</sup>، حيث اكتشف جيرار التحليلات اللوكاتشوية - التي لم تكن معروفة له شخصياً كما أخبرني بذلك مؤخراً - فحاول تكييفها مع نقاط معينة ومتعددة من كتابه.

قادتنى دراستى لـ «نظرية الرواية» وكتاب جيرار إلى صياغة عدد من الفرضيات التي بدت لى مهمة ، فطورت على أساسها عملى الأخير عن روايات مالرو، تركزت هذه الفرضيات، من ناحية، على التماثل بين بنية الرواية الكلاسيكية وبنية التبادل فى الاقتصاد الليبرالى، وتركزت من ناحية أخرى على تماثلات معينة فى التحولات الأخيرة للرواية.

ولتكن البداية أن نترسم مخططات البناء التى وصفها لوكاتش، وهو بناء كما يعتقد لوكاتش، ربما

منذ عامين، وفى يناير ١٩٦١، طلب إلى معهد علم الاجتماع فى الجامعة الحرة ببروكسل أن أقود مجموعة بحثية فى دراسة لعلم اجتماع الأدب، وأن نبداً بدراسة روايات أندريه مالرو. وبقدر عظيم من الخشية وافقت على الطلب.

كان عملى فى فلسفة وتاريخها القرن السابع عشر قد جعلنى ضد أية إمكانية لدراسة مشابهة عن الرواية، حتى وإن كانت فى شكل قصص معاصر وشديد القرب إلينا مثل روايات أندريه مالرو. ولقد قضينا العام الأول فى دراسة أولية لمشكلات الرواية بوصفها شكلاً أدبياً، وكانت نقطة البداية عمل جورج لوكاتش الكلاسيكى (نظرية الرواية) <sup>(٢)</sup> - برغم أنه لم يكن عملاً معروفاً فى

\* ترجمة خيري دومه ، المدرس المساعد بقسم اللغة العربية (كلية الآداب، جامعة القاهرة).

إن بطل الرواية الممسوس إما أن يكون مجنوناً أو مجرمًا، وهو في كلتا الحالتين، كما قلت، شخصية إشكالية بشكل بحثها المتفسخ، ومن ثم غير الأصل، عن قيم أصيلة في عالم الخضوع والتقاليد - بشكل محتوي ذلك النوع الأدبي الجديد: «الرواية» الذي خلقه الكتاب في مجتمع الفرد.

وعلى أساس من هذه التحليلات يقدم لوكاتش تصنيفاً للرواية، منطلقاً من العلاقة بين البطل والعالم؛ فيميز بين ثلاثة أنماط هيكلية من الرواية الغربية في القرن التاسع عشر، بالإضافة إلى نمط رابع بشكل تحولاً فعلياً في الشكل الروائي إلى صيغ جديدة، وهو ما يحتاج إلى نوع آخر من التحليل. لقد بدا له في ١٩٢٠ أن هذه الإمكانيات الاربعة قد عبرت عنها روايات تولستوى قبل غيرها، حيث تجاهد هذه الروايات للاقترب من الملحمة. أما الأنماط الثلاثة من الرواية التي يقدمها تحليله فهي:

أ - رواية المثالية المطلقة، التي يميزها نشاط البطل ووعيه الذي يكشف عن ضيق أفق في علاقته بالعالم المعقد: (دون كيشوت)، و(الأحمر والأسود).

ب - الرواية النفسية، التي تهتم قبل كل شيء بتحليل الحياة الجوانية، ويميزها سلبية البطل، ووعي متحرر وأكبر من أن يرضى بما يمكن أن يقدمه عالم التقاليد: (أبلوموف)، و(التربة العاطفية).

ج - الرواية التروبية، وتنتهي بالحصار الذي يفرضه البطل على نفسه؛ إذ على الرغم من توقفه عن البحث الإشكالي فإنه لا يقبل عالم التقاليد أو يتخلى عن مجال القيم الضمنية. إن الحصار الذي يفرضه البطل على نفسه يعني أنه يتميز بـ «النضج الرجولي»: (فيلهم ميستر) لجوته، و(هينرش الأخضر) - (جونفريد كيلر).

وبعد أربعين سنة كانت تحليلات جيرار، في أغلب الأحوال، قريبة تماماً من تحليلات لوكاتش. فالرواية عند جيرار أيضاً، هي قصة بحث متفسخ (أو ما يسميه بحث

لا يميز الرواية في عمومها، غير أنه يميز على الأقل أكثر جوانبها أهمية (وربما جانبها الأساسي من وجهة النظر التكوينية). إن شكل الرواية كما درسه لوكاتش يتميز ببطل يسميه تسمية موفقة: «البطل الإشكالي»<sup>(٣)</sup>.

إن الرواية هي قصة بحث متفسخ (ما يسميه لوكاتش «بحث ممسوس») بحث عن قيم أصيلة في عالم هو نفسه متفسخ. ولكنه من ناحية أخرى، وطبقاً لصيغة مختلفة، بحث على مستوى متقدم.

ليس معنى القيم الأصيلة طبعاً تلك القيم التي يراها الناقد أو القارئ قيماً أصيلة، ولكنها تلك القيم التي تنتظم عالم الرواية باعتباره كلاً وفقاً لصيغة ضمنية، ودون أن يكون لها وجود علني في الرواية. إنها تمضي في عملها دون أن يقال إن هذه قيم ملزمة لكل رواية، كما أنها تختلف من رواية إلى أخرى.

وحيث إن الرواية نوع أدبي ملحمي يميزه - بخلاف الحكاية الشعبية والقصيدة الملحمية نفسها - التمزق القاهر بين البطل والعالم، نجد في تحليل لوكاتش لطبيعة التفسخين (تفسخ البطل وتفسخ العالم) أنه تفسخ لا بد أن يتولد عنه شيكان: تعارض في التكوين، وهو أساس التمزق القاهر، ثم وحدة مناسبة تجعل وجود الشكل الملحمي ممكناً.

إن التمزق الحاد وحده سيقود إلى التراجيديا أو إلى الشعر الغنائي. وغياب التمزق، أو مجرد وجوده بالصدفة، سيقود إلى القصيدة الملحمية أو إلى الحكاية الشعبية.

وتتخذ الرواية طبيعتها الجدلية من موقفها بين الطرفين، إذ هي بقدر ما تستمد من الوحدة الجوهرية للبطل والعالم، وهي الوحدة المفترضة في كل الأشكال الملحمية، تستمد من ناحية أخرى، من تمزقهما القاهر؛ إن وحدة البطل ووحدة العالم مردها إلى الحقيقة القائلة بأن كلاً منهما متفسخ في علاقته بالقيم الأصيلة. أما التعارض فمرده إلى الاختلاف بين طبيعة كل من التفسخين.



جيد، بل إننى لست وأتقنا تماماً من أن التوسط عموماً نمط فى العالم القصصى كما يعتقد جيرار. إن مصطلح «التفسخ» يبدو لى أكثر اتساعاً، وأكثر ملاءمة، بالطبع، شريطة أن تكون طبيعة هذا التفسخ خاصة بكل تحليل على حدة .

وعلى الرغم من ذلك، وعن طريق مقولة التوسط، بل عن طريق المبالغة فى أهميتها، استطاع جيرار أن يكشف عن تحليل للبنية التى لا تتضمن فقط شكلاً فى غاية الأهمية من أشكال تفسخ العالم القصصى، وإنما تتضمن أيضاً الشكل الذى قد يكون - من وجهة نظر تكوينية - أول ما أعطى الحياة للنوع الأدبى (الرواية) فالرواية نفسها ظهرت نتيجة لأشكال أخرى ناشئة عن التفسخ.

ومن هنا، فإن تصنيف جيرار يتأسس أول ما يتأسس على وجود شكلين من أشكال التوسط: توسط خارجى ، وتوسط داخلى. ما يميز الأول أن أداة التوسط هى أداة خارجية بالنسبة للعالم الذى يبحث فيه البطل (على سبيل المثال: غرائب الفروسيه فى «دون كيشوت» )، أما ما يميز الثانى فهو أن أداة التوسط تنتمى إلى هذا العالم نفسه (العشيق فى «الزوج الأبدى»).

وتوجد عبر هاتين المجموعتين المختلفتين، من حيث النوع، فكرة التفسخ المستفحل، الذى يتم التعبير عنه من خلال التقارب المتزايد بين الشخصية القصصية وأداة التوسط، ومن خلال المسافة التى تزداد اتساعاً بين هذه الشخصية و السمو إلى المثل الأعلى "vertical transcendence". ولنحاول الآن أن نوضح نقطة خلاف أساسية بين لوكاتش وجيرار. إن الرواية، بوصفها قصة بحث متفسخ عن قيم أصيلة فى عالم غير أصيل، هى بالضرورة سيرة حياة وعرض اجتماعى فى الوقت نفسه. والأمراً الأكثر أهمية هنا هو أن موقف الكاتب من العالم الذى يخلقه يختلف فى الرواية عن الموقف من العالم فى أى شكل أدبى آخر. هذا الموقف المخصوص بسميه جيرار

«أعمى» عن قيم أصيلة فى عالم متفسخ، وعن طريق بطل إشكالى. والمصطلح الذى يستخدمه جيرار مصطلح هيدجرى الأصل، لكنه أعطاه، غالباً، محتوى مختلفاً إلى حد ما عن المصطلح الهيدجرى نفسه. ودون أن ندخل فى تفاصيل، لابد أن نقول إن جيرار أحل محل ثنائية هيدجر (the ontic - the ontological) الوجودى والوجود المتعين، ثنائية أخرى ترتبط بها بوضوح هى ثنائية الوجودى، والميتافيزيقى، وهى ثنائية تماثل عنده الأصل، وغير الأصل. ولكن بينما يتم استبعاد أية فكرة عن التقدم والتقهقر لدى هيدجر، بمنح جيرار مصطلحيه (الوجودى، والميتافيزيقى) محتوى أكثر ارتباطاً بمواقف لوكاتش منه بمواقف هيدجر، ذلك أنه يقيم بين المصطلحين علاقة تحكما مقولات التقدم والتقهقر<sup>(٤)</sup>.

إن تصنيف جيرار يقوم على الفكرة القائلة بأن تفسخ العالم القصصى هو نتيجة لمرض وجودى متقدم قليلاً أو كثيراً ( «قليلاً أو كثيراً» هذه هى بالضبط ما يتعارض مع تفكير هيدجر )، وهو مرض يتماثل، داخل العالم القصصى، مع تزايد الرغبة الميتافيزيقية، أو فلنقل الرغبة المتفسخة؛ ومن ثم، فإن هذا التصنيف يقوم على فكرة التفسخ. وهنا يضاف جيرار على تحليلات لوكاتش إحكاماً يبدو لى فى غاية الأهمية، إذ إن تفسخ العالم القصصى بالنسبة له، وتقدم المرض الوجودى، وتزايد الرغبة الميتافيزيقية - كلها أمور يتم التعبير عنها عن طريق «توسط» يزيد أو ينقص، وهو توسط يحمل على توسيع المسافة بين الرغبة الميتافيزيقية والبحث الأصل، أى البحث عن «سمو إلى المثل الأعلى "vertical transcendence"».

إن هناك أمثلة متعددة على التوسط فى عمل جيرار، من غرائب الفروسيه التى تقف بين دون كيشوت والبحث عن قيم أصيلة، إلى العشيق الذى يقف بين الزوج ورغبته فى رواية دبستوفسكى (الزوج الأبدى) وبالمصادفة فإن أمثله لا تبدو لى دائماً مختارة بشكل

ولا تنصب سخرية الكاتب عند لو كاتش على البطل فقط، الذى هو شخصية ممسوسة بحذر الكاتب، وإنما تنصب أيضاً على الطابع التجريدى، ومن ثم الطابع غير الملائم، والمتفسخ لوعيه الخاص. هذا هو السبب الذى يجعل قصة البحث المتفسخ، سواء الممسوس أو الأعمى، هى السبيل الوحيد دائماً للتعبير عن حقائق جوهرية.

إن التحول الأخير لدون كيشوت، أو جوليان سوريل ليس اكتشافاً للأصالة والسمو إلى المثل الأعلى كما يعتقد جيرار، وإنما هو ببساطة إدراك للتفاهة، إدراك للطابع المتفسخ ليس لبعثه الذى كان فقط، وإنما أيضاً لأى بحث مأمول ويمكن.

هذا هو السبب فى أن التحول نهاية وليس بداية، وأن وجود هذه السخرية (التي هى أيضاً، دائماً، سخرية من الذات) هو الذى مكن لو كاتش من وضع تعريفين متلازمين، وهما تعريفان يبدوان لى ملائمين خاصة لهذا الشكل الروائى: يبدأ الطريق، وتنتهى الرحلة، والرواية هى شكل التضج الرجولى. أما الصيغة الثانية فمحددة على نحو واضح كما رأينا فى رواية تعليمية من نمط (فيلهم ميستر)، التى تنتهى بحصار يفرضه البطل على ذاته، إذ يتخلى عن البحث الإشكالى، دون أن يقبل عالم التقاليد أو يتجنب المجال الصريح للقيم.

وهكذا فإن الرواية بالمعنى الذى يعطيه لها لو كاتش وجيرار تظهر بوصفها نوعاً أدبياً حين لا تستطيع القيم الأصيلة، التى هى قيم مضمنة دائماً، أن تكون حاضرة فى العمل الأدبى فى شكل شخصيات واعية أو وقائع مجسدة. ولا توجد هذه القيم إلا بشكل مجرد ومفهومي فى وعى الروائى، حيث تتخذ طابعاً أخلاقياً. غير أن الأفكار المجردة لا مكان لها فى عمل أدبى لأنها تستشكل عنصراً فلماً.

مشكلة الرواية إذن هى أن تجعل مما هو مجرد وأخلاقي فى وعى الروائى العنصر الجوهري من عناصر

«الفكاهة» humour بينما يسميه لو كاتش «السخرية» irony. وهما يتفقان على أن الروائى لابد له أن يجاوز وعى أبطاله، وأن هذه المجاوزة (الفكاهة أو السخرية) ينشأ عنها، من الناحية الجمالية، الإبداع القصصى. ولكنهما يختلفان فيما يتصل بطبيعة هذه المجاوزة. ويبدو لى موقف لو كاتش فى هذا الصدد مقبولاً أكثر من موقف جيرار.

فالروائى عند جيرار يترك عالم التفسخ، ويعيد اكتشاف الأصالة والسمو إلى المثل الأعلى فى اللحظة التى يكتب فيها عمله. وهذا هو السبب الذى جعل جيرار يعتقد أن غالبية الروايات العظيمة تنتهى بتحول البطل إلى هذا السمو إلى المثل الأعلى، وأن الطابع المثالى فى نهايات معينة: (دون كيشوت)، و(الأحمر والأسود) ويمكن الإشارة أيضاً إلى (أميرة كليف) إما أن يكون وهماً يتوهمه القارئ، أو نتاجاً لبقايا من الماضى فى وعى الكاتب.

مثل هذه الفكرة هى بالضبط ما يتعارض مع جماليات لو كاتش، إذ يتولد عنده أى شكل أدبى (وأى شكل فنى عظيم عموماً) من حاجتنا إلى التعبير عن مضمون جوهري، وإذا ما تم للكاتب فعلاً تجاوز التفسخ القصصى، حتى خلال التحول النهائى لعدد من الأبطال، فإن قصة هذا التفسخ لن تكون أكثر من مجرد حادثة، وسوف تتخذ فى تعبيرها طابع السرد المسلى بدرجة أو بأخرى.

فيما عدا ذلك، فإن سخرية الكاتب، وحياده فى علاقته بشخصياته، والتحول الأخير للأبطال فى القصة كلها حقائق مؤكدة لا شك فيها.

وأياً كان الأمر، فإن لو كاتش يعتقد تماماً أن الرواية بقدر ما هى إبداع خيالى لعالم يحكمه نفسخ شامل، فإن هذا التجاوز لا يمكن أن يكون أكثر من تجاوز متفسخ، ومجرد، ومفهومي، ولا يمكن أن نلمسه بوصفه حقيقة مجسدة.

غير أن المشكلة الأولى التي يجب أن يواجهها علماء اجتماع الرواية هي العلاقة بين شكل الرواية نفسه وبنية البيئة الاجتماعية التي ظهر فيها. أو فلنقل: العلاقة بين الرواية بوصفها نوعاً أدبياً والمجتمع الفردي الحديث.

ويبدو لي اليوم أن الجمع بين تحليلات لوكتاش وچيرار - رغم أن تحليلاتهما قد تم عرضها دون مشاغل سوسيولوجية معينة - إذا لم يجعلنا قادرين على توضيح المشكلة بشكل كامل، فإنه سيجعلنا على الأقل قادرين على أن نخطو خطوة حاسمة في اتجاه توضيحها.

كنت أقول، منذ قليل، إن الرواية يمكن تعريفها بأنها قصة بحث متفسخ عن قيم أصيلة، بطريقة متفسخة، في مجتمع متفسخ، وأن هذا التفسخ بقدر ما يتركز على البطل، يتم التعبير عنه أساساً من خلال «التوسط»، أي تقليص القيم الأصيلة إلى المستوى الضمني، وتلاشيها بوصفها وقائع معلنة. ومن الواضح أن هذا بناء معقد على نحو خاص، وبصعب أن نتخيل ذات يوم أنه ظهر ببساطة عن طريق الابتكار الفردي، دون أن يكون له أي أساس في الحياة الاجتماعية للجماعة.

ومهما يكن من أمر، فإن ما لا يمكن أن نصدقه أبداً أن يكون شكل أدبي على مثل هذه الدرجة من التعمد الجدلي، شكل أعيد اكتشافه مراراً، وعلى مدى قرون، لدى كتّاب مختلفين جداً وفي بلدان شديدة الاختلاف، وأصبح شكلاً متفقاً، على المستوى الأدبي، في التعبير عن فترة بأكملها - كل هذا دون أن يكون هناك تماثل، أو علاقة لها معنى، بين هذا الشكل وأكثر الجوانب أهمية في الحياة الاجتماعية.

لقد بدت لي هذه الفرضية على نحو خاص بسيطة، والأهم من هذا أنها بدت لي مثمرة وجديدة بالثقة، رغم أنها أخذت مني أعواماً حتى أعثر عليها.

العمل، حيث لا يمكن للواقع أن يوجد إلا في شكل غياب لا يتحدد في موضوع (يقول جبرار: شكل موسط)، وهو ما يساوي حضوراً متفسخاً. إن الرواية كما يقول لوكتاش هي النوع الأدبي الوحيد الذي تصبح فيه أخلاقيات الروائي مشكلة جمالية في العمل الأدبي.

إن مشكلة علم اجتماع الرواية هي المشكلة التي شغلت دائماً علماء اجتماع الأدب، ومع ذلك فليس هناك، حتى الآن، محاولة لخطوة حاسمة في اتجاه شرح هذه المشكلة. لقد كانت الرواية في الجزء الأول من تاريخها سيرة حياة وعرضاً لمجتمع؛ ولذلك كان من الممكن دائماً بيان أن العرض الاجتماعي يعكس - بدرجة أو بأخرى - المجتمع في هذه الفترة، وليس شرطاً أن يكون المرء عالم اجتماع حتى يرى هذا.

ومن ناحية أخرى، كان قد تم إقامة الصلة بين تحول الرواية منذ كافكا والتحليل الماركسي لظاهرة التشيؤ، وهنا أيضاً لا بد أن يقال إن علماء الاجتماع الجادّين رأوا في ذلك مشكلة أكثر مما رأوا فيه حلاً. وعلى الرغم من أنه بدا واضحاً أن العوالم غير المعقولة لدى كافكا أو (الغريب) لكامي، أو عالم روب جرييه المصوغ من أشياء حيادية نسبياً - كلها عوالم متطابقة مع تحليلات التشيؤ كما قدمها ماركس والماركسيون المتأخرون - على الرغم من ذلك كانت المشكلة التي ظهرت هي: إذا كانت هذه التحليلات قد تم عرضها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وتركزت على ظاهرة في مرحلة مبكرة، فلماذا لم يتم التعبير عن هذه الظاهرة نفسها في الرواية إلا عند نهاية الحرب العالمية الأولى.

لقد تركزت هذه التحليلات، باختصار، على العلاقة بين عناصر معينة في محتوى الأدب القصصي ووجود الواقع الاجتماعي الذي يعكسه هذا الأدب، دون تغيير تقريياً، أو مع تغيير بدرجة أو بأخرى.

- صلة البشر بالبشر، بالإضافة إلى صلة الناس بالأشياء -  
ويحل محلها علاقة توسّطية ومتفسخة: علاقة مع قيم  
التبادل الكمية تماماً .

وبطبيعة الحال، تستمر القيم الاستعمالية موجودة،  
بل تستمر - في محاولة أخيرة - حاكمة للحياة  
الاقتصادية كلية. غير أن مفعولها يتخذ طابعاً ضمنيّاً،  
تماماً مثل مفعول القيم الأصلية في العالم القصصى .

وعلى المستوى الواعى والمعلن، تتألف الحياة  
الاقتصادية من أناس متجهين بكاملهم إلى القيم  
التبادلية، القيم المتفسخة. وينضم إلى الإنتاج عدد من  
الأفراد - المدعين في كل مجال - ممن يقعون متجهين  
أساساً إلى القيم الاستعمالية، فيصبحون أفراداً إشكاليين  
نظراً لأنهم يقومون على حواف المجتمع .

وبالطبع، إذا لم يتقبل هؤلاء الأفراد الوهم  
الرومانتيكى ( أو ما يسميه جيرار الكذب ) حول التمرق  
الكامل بين الجوهر والمظهر، بين الحياة الداخلية والحياة  
الاجتماعية، فإنهم لا يمكن أن يندفعوا بعمليات  
التفسخ التى يخضع لها نشاطهم الإبداعى فى مجتمع  
السوق، عندما يصبح لهذا النشاط وجود عنى، عندما  
يصبح كتاباً، أو تصويراً، أو تعاليم، أو مؤلفاً موسيقياً ..  
إلخ، فيتمتعون بمكانة معينة ويحصلون بالتالى على ثمن  
معين. ولا بد أن نضيف هنا: لأن المستهلك الأخير - فى  
الفصل الأخير من عملية التبادل - يقف فى مواجهة  
المنتج، فإن أى فرد فى مجتمع السوق يجد نفسه، فى  
لحظات معينة من النهار، يرمى إلى القيم الاستعمالية  
الكيفية التى لا يستطيع أن يحصل عليها إلا من خلال  
توسّط القيم التبادلية .

ومن هذا المنظور، لا يوجد شئ عجيب فيما يتصل  
بإبداع الرواية بوصفها نوعاً أدبياً، فشكلها الذى بدا  
شديد التعقيد هو شئ يحياه الناس كل يوم، عندما  
يضطرون إلى البحث عن طابع كلى، وعن قسيمة  
استعمالية كلية، بطريقة يمزّقها توسّط القيمة الكمية:

إن شكل الرواية يبدو لى كما لو كان فى حقيقة  
أمره عبارة عن نقل للحياة اليومية فى المجتمع الفردى -  
الذى تم خلقها عن طريق إنتاج السوق - إلى المستوى  
الأدبى، إذ توجد مماثلة دقيقة بين الشكل الأدبى للرواية،  
كما حدتها بمساعدة لوكاتش وجيرار، والعلاقة اليومية  
بين الرجل والسلعة بشكل عام. وبشكل أعم بين بشر  
وبشر آخرين فى مجتمع ينتج من أجل السوق .

إن العلاقة الطبيعية والصحية بين الناس والسلعة  
هى تلك التى يكون فيها الإنتاج محكوماً بالاستهلاك  
فى المستقبل، بالقيمة الملموسة للأشياء، «بقيمتها»  
الاستعمالية . أما ما يميز الإنتاج الحالى من أجل  
السوق فهو على العكس من ذلك، أى إهمال هذه  
العلاقة مع وعى البشر، وتقليصها إلى العلاقة المضمنة  
عبر توسّط الواقع الاقتصادى الجديد الذى أفرزه هذا  
الشكل من أشكال الإنتاج، أعنى «القيمة التبادلية» .

فى أشكال مجتمعية أخرى، وعندما يحتاج المرء  
إلى أداة من أدوات الملبس أو المسكن، يضطر إلى إنتاجها  
بنفسه، أو الحصول عليها من شخص قادر على إنتاجها  
ومضطر لإمداده لها، سواء كان ذلك وفقاً لقواعد معينة  
متفق عليها، أو من أجل الحصول على السلطة،  
والصدقة .. إلخ، أو كان ذلك جزءاً من نظام تبادل (٥).

أما إذا أراد شخص أن يحصل على أداة من أدوات  
الملبس أو المسكن اليوم، فلا بد له أن يجد المال اللازم  
لشراؤها. ومنتج الملابس أو المساكن لا يباع بالقيمة  
الاستعمالية للأشياء التى ينتجها، فهذه الأشياء بالنسبة له  
ليست أكثر من شر لابد منه لكى يحصل على ما يهيم  
هو دون غيره. وقيمة التبادل كافية لضمان قابلية مشروعه  
لأن يتحقق .

وفى الحياة الاقتصادية التى تشكل أكثر الجوانب  
أهمية فى الحياة الاجتماعية الحديثة، تميل كل صلة  
أصلية مع الجانب الكيفى للأشياء والأشخاص إلى الزوال

قيمة التبادل في مجتمع لا يؤدي فيه أى جهد يبذله المرء في التوجه مباشرة إلى القيم الاستعمالية إلا إلى أفراد هم أنفسهم متفسخون، لكنهم، وفقاً لصيغة أخرى، أفراد إشكاليون.

وهكذا أثبت البنيتان - بنية نوع قصصى مهم، وبنية التبادل - أنهما بنيتان متماثلتان تماماً، على نحو يضطر معه المرء إلى الحديث عن بنية ما، وعن البنية نفسها التي تتجلى فيها، على مستويين مختلفين، وعلاوة على ذلك، كما سنرى بعد قليل، فإن ثورة الشكل القصصى الذي يتماثل مع عالم التشيؤ، لا يمكننا فهمها إلا بقدر ما نربطها بالتاريخ المماثل لبنية التشيؤ.

ومهما يكن من أمر، فإننا قبل أن نضع ملاحظات قليلة حول هذا التماثل بين التحولين، لا بد أن نتأمل - وهذا أمر مهم لعالم الاجتماع - مشكلة العمليات التي يمكن بها للشكل الأدبي أن يكون نابعاً من الواقع الاقتصادي، ومشكلة التحويلات التي تضطرنا دراسة هذه العمليات إلى إدخالها على العرض التقليدي للشروط الاجتماعية للإبداع.

إن هناك حقيقة واحدة صادمة في البداية، وهي أن المخطط التقليدي لعلم اجتماع الأدب، سواء علم الاجتماع الماركسي أو غير الماركسي، لا يمكن تطبيقه في حالة التماثل البنائي التي أشرنا إليها منذ قليل؛ فمعظم العمل في علم اجتماع الأدب يقوم على إقامة علاقة بين أكثر الأعمال الأدبية أهمية والوعي الجماعي للمجموعة الاجتماعية المحددة التي أفرزت هذه الأعمال، ولا يختلف الموقف الماركسي التقليدي في هذه النقطة عن العمل السوسيولوجي غير الماركسي بشكل عام، فيما يتصل بتقديره لأربع أفكار جديدة فقط هي:

أ - إن العمل الأدبي ليس مجرد انعكاس لواقع ووعي جماعي فعلي، ولكنه يمسك الذروة من وعي مجموعة محددة، وفي أقصى درجات تماسكه. وهو

وعى لا بد من تصوره بوصفه واقعاً ديناميكياً في طريقه إلى حالة معينة من التوازن. وما يفصل علم الاجتماع الماركسي في هذا المجال كما في المجالات الأخرى - عن الاتجاهات الوضعية، والنسبية، والانتقائية في علم الاجتماع - أنه يدرك المفهوم الأساسي، لا في الوعي الجماعي الفعلي، ولكن في المفهوم المبني للوعي الممكن، وهو المفهوم الوحيد الذي يؤدي إلى فهم الاحتمال الأول (الوعي الفعلي).

ب - إن العلاقة بين الإيديولوجيا الجماعية والإبداعات الفردية العظيمة: الأدبية والفلسفية، والنظرية .. إلخ لا تكمن في تطابق مضمونهما، وإنما تكمن في الدرجة المتقدمة جداً من التماسك، وفي تماثل الأنبية. وهما تماسك وتماثل يمكن أن يتم التعبير عنهما في مضامين خيالية تختلف إلى حد بعيد عن المضمون الحقيقي للوعي الجماعي.

ج - إن العمل الأدبي الذي يتطابق مع البنية العقلية لمجموعة اجتماعية معينة يمكن أن يقوم ببلورته، في حالات استثنائية معينة، أدهب فرد يكون على صلة ضئيلة جداً بهذه المجموعة. ويمكن الطابع الاجتماعي للعمل الأدبي في الحقيقة القائلة بأن أدبياً فرداً لا يمكنه بحال أن يؤسس من لذنه بنية عقلية متماسكة تتطابق مع ما يسمى «رؤية العالم». إن مثل هذه البنية لا يمكن أن يقوم ببلورتها إلا مجموعة، أما الوجود الفردي فليس في مقدوره إلا أن يرتفع بها إلى أعلى درجة من درجات التماسك، وأن ينقلها إلى مستوى الإبداع الخيالي، أو التفكير المفهمي .. إلخ.

د - إن الوعي الجماعي ليس واقعاً مباشراً ولا مستقلاً. بل هو الوعي الذي يتم التعبير عنه ضمناً في سلوك الأفراد كلاً، وهم أفراد يرتبطون بالحياة الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية .. إلخ.

الغربي على الأقل، فالبروليتاريا الغربية، بغض النظر عن أنها بقيت بعيدة عن المجتمع المشيأ وأنها عارضته بوصفها قوة ثورية، أصبحت على العكس مدمجة فى بنيتها إلى درجة كبيرة. كما أن وحدتها التجارية ونشاطها السياسى - بغض النظر عن إسقاط هذا المجتمع واستبداله بعالم اشتراكى - مكنتها من الحصول على مكانة أفضل نسبياً من تلك التى تتبأ بها تحليل ماركس .

وعلاوة على ذلك، ظل الإبداع الثقافى على ازدهاره، برغم التهديد المتزايد من قبل المجتمع المشيأ. فالأدب القصصى - ربما بوصفه إبداعاً بوطيقياً حديثاً - والتصوير المعاصر هما من أشكال أصيلة من الإبداع الثقافى، حتى لو قلنا إنهما لم يستطيعا أن يكونا، ولو مرة واحدة على صلة وطيدة بوعى جماعة اجتماعية محددة .

وقبل أن نمضى فى دراسة العمليات التى ينتج عنها هذا الانتقال المباشر للحياة الاقتصادية داخل الحياة الأدبية، والعمليات التى تجعل ذلك ممكناً، ربما كان من الواجب أن نسجل: أنه على الرغم من أن هذه العمليات تبدو متعارضة مع مجمل تراث الدراسات الماركسية للإبداع الثقافى، فإنها مع ذلك تثبت صحة واحدة من أهم التحليلات الماركسية للتفكير البرجوازى التى سميت نظرية تقديس السلعة ( فيتشيشية السلعة ) والتشيؤ، وتم هذا بطريقة هادئة وغير متوقعة. ويؤكد هذا التحليل الذى يراه ماركس واحداً من أهم اكتشافاته، أن الوعى الجماعى فى مجتمعات السوق ( أو فلنقل فى أنماط المجتمعات التى يسيطر عليها النشاط الاقتصادى ) يفقد تدريجياً كل الواقع النشط ويميل إلى أن يصبح مجرد تقديس للحياة الاقتصادية <sup>(٦)</sup>، ثم يميل إلى الزوال فى آخر الأمر .

من الواضح إذن أن بين هذا التحليل بالذات من تحليلات ماركس والنظرية المعاصرة للإبداع الأدبى

ومن الواضح أن هذه فرضيات بالغة الأهمية، وتقنعنا بالفارق الواسع بين المفهوم الماركسى والمفاهيم الأخرى لعلم اجتماع الأدب . ومع ذلك، وبالرغم من هذا الفارق، فإن المنظرين الماركسيين، مثلهم فى ذلك مثل علماء اجتماع الأدب الوضعيين والنسبيين، لديهم أفكار دائمة عن أن الحياة الاجتماعية لا يمكن أن يتم التعبير عنها على المستوى الأدبى، والفنى، والفلسفى إلا عبر حلقة وسيطة هى الوعى الجماعى .

وأول ما يصدم المرء فى الحالة التى درسناها منذ قليل أننا، برغم عثورنا على تماثل محدد بين أبنية الحياة الاقتصادية وتجل آخر من تجلياتها مهم ومحدد، فإننا لانستطيع أن نتبين البنية المماثلة على مستوى الوعى الجماعى الذى يبدو حتى الآن كأنه حلقة وسيطة لاغنى عنها، سواء فى إدراك التماثل، أو فى إدراك علاقة مقنعة ويمكن ضبطها بين الأركان المختلفة للوجود الاجتماعى .

ولا تبدو الرواية، بالطريقة التى حللها بها لوكاتشر وجيرار، انتقالاتاً بأبنية الوعى لدى مجموعة اجتماعية معينة إلى أبنية خيالية. وإنما تبدو، على العكس، (ربما تكون هذه هى حالة الغالبية العظمى من الفن الحديث عموماً) بحثاً عن قيم لا توجد مجموعة اجتماعية تدافع عنها بشكل فعال، قيم تميل الحياة الاقتصادية إلى جعلها قيماً ضمنية فى وعى كل أعضاء المجتمع .

نقول الفرضية الماركسية القديمة إن البروليتاريا هى المجموعة الاجتماعية الوحيدة القادرة على صياغة دعائم ثقافة جديدة، ذلك أنها لم تندمج فى بنية المجتمع المشيأ. وهى فرضية نطلق من الطرح السوسيولوجى التقليدى، الذى يفترض أن كل الإبداعات الثقافية الأصيلة والمهمة لا يمكن أن تنبع إلا من التناغم الأساسى بين البنية العقلية للمبدع، والبنية العقلية لمجموعة جزئية ذات حجم صغير، ولكنها ذات طموح شامل. ولقد ثبت أن التحليل الماركسى لم يكن كافياً فى الواقع، بالنسبة للمجتمع

الاجتماعية قيماً مطلقة، وليس مجرد توسّطات تقدم مدخلاً إلى قيم أخرى ذات طابع كیفى .

ب - بقى عدد من أفراد هذا المجتمع إشكاليين فى جوهرهم، بقدر ما ظلت القيم الكيفية مسيطرة على تفكيرهم وسلوكهم، حتى وإن كانوا غير قادرين على تخلص أنفسهم كلياً من وجود التوسّط الممرّق الذى هو فعالية تتخلل البناء الاجتماعى كله.

وأول من يدخل ضمن هؤلاء الأفراد المبدعون، والكتاب، والفنانون، والفلاسفة والمنظرون، ورجال النشاط.. إلى آخر هؤلاء ممن يحكم تفكيرهم وسلوكهم قيمة عملهم قبل كل شئ، حتى وإن لم يتمكنوا من الفرار بشكل نهائى من تأثير السوق، ومن الترحاب الذى يسطه عليهم المجتمع المشيّا .

ج - ولأنه لا يمكن لعمل مهم أن يكون تعبيراً عن تجربة فردية خالصة، فإن الأرجح فى هذه الحالة ألا يتمكن نوع الرواية من الظهور والنمو إلا بقدر ما يكون غير مرتبط بالمفاهيم، وعاطفياً، وساخطاً. ولقد نمت الرغبة الجامحة فى الوصول إلى قيم كيفية فى المجتمع كله، أو ربما نمت بين الطبقات الوسطى فحسب، حيث تأتى الغالبية العظمى من الروائيين (٧) .

د - وأخيراً، توجد فى المجتمعات الليبرالية المنتجة من أجل السوق مجموعة من القيم التى لا تتجاوز الفرد، غير أن لها مع ذلك هدفاً شاملاً ومصدداً عاماً داخل هذه المجتمعات . هذه هى قيم الفردانية الليبرالية المحكومة بالوجود الفعلى للسوق القائم على التنافس ( فى فرنسا كانت قيم الحرية، والمساواة، والملكية الخاصة .. وفى ألمانيا كانت قيم الملكية ومشتقاتها : التسامح، وحقوق الإنسان، وتنمية الشخصية .. إلخ )، وعلى أساس من هذه

والفلسفى لدى الماركسيين المتأخرين الذين افترضوا دوراً نشطاً للوعى الجماعى - لا نقول إن بينهما تناقضاً ولكن بينهما عدم انسجام . ولم تتخيل النظرية المتأخرة أبداً عواقب ذلك على علم اجتماع الأدب كما هو فى عقيدة ماركس، إذ تقع فى مجتمعات السوق تعدلات جوهرية على وضع الوعى الفردى والوعى الجماعى، كما تقع - ضمناً - على تصور العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية. لقد تم تحليل ظاهرة التشبؤ على مستوى الحياة اليومية لدى ماركس أولاً، ثم تم تطويرها بعد ذلك لدى لوكاتش فى مجالات الفكر الفلسفى والعلمى والاجتماعى، وتبناها فى النهاية عدد من المنظرين فى ميادين علمية متنوعة، وقمت أنا نفس بنشر دراسة حول هذه الظاهرة. ومن ثم سيبدو، ولو للحظة على الأقل، أنه قد تم إثباتها من خلال الحقائق التى جاءت فى التحليل السوسيولوجى لشكل قصصى محدد.

حين نقول ذلك بنشأ سؤال مؤداه : كيف يتم صنع الحلقة التى تصل بين الأبنية الاقتصادية وتحليلاتها الأدبية، فى مجتمع تظهر فيه هذه الحلقة خارج نطاق الوعى الجماعى.

من هذا المنطلق، سوف أصوغ الفرضية التى تقول بوجود نشاط متآزر لأربعة عوامل مختلفة، كما يلى :

أ - على أساس من السلوك الاقتصادى ووجود القيمة التبادلية، ولدت فى فكر أفراد المجتمع البرجوازى مقولة «الوسط» بوصفها شكلاً من أشكال الفكر الأساسية التى تم تطويرها أكثر فأكثر، مع ميل ضمنى إلى إحلال وعى كلّى زائف محل هذه المقولة، حيث تصبح القيمة الوسطية قيمة مطلقة، ومع ذلك تحتفى القيمة المتوسّط إليها. أو فنقل بعبارة أوضح: إن هذا يتم مع نزوع إلى التفكير فى كل القيم من منظور التوسط، على أن يكون هذا النزوع مقسّرنأ بنزوع إلى جعل المال والمكانة

قد تم إنشائها وتطويرها في الفكر الغربي عن طريق الإيدولوجيا الاشتراكية .

ب - أما الفترة الثانية فهي التي بدأت، بدرجة أو بأخرى، مع كافكا، وتستمر حتى الرواية الجديدة المعاصرة التي لم تصل بعد إلى نهاية ما . وهي فترة تتميز بالتخلي عن أية محاولة لإحلال واقع آخر محل البطل الإشكالي وسيرة حياة الفرد . كما تتميز بالاجتهاد من أجل كتابة رواية تغيب فيها الذات ولا يوجد فيها أى بحث متقدم (٨) .

وهي رواية تفعل هذا دون أن يقال: إن هذه محاولة للحفاظ على الشكل الروائي، عن طريق إعطائه محتوى يرتبط ولا شك بمحتوى الرواية التقليدية (أنها رواية تملك دائماً الشكل الأدبي المعبر عن البحث الإشكالي وغيب القيم الإيجابية) . غير أنها، مع اختلافها عنها اختلافاً جوهرياً (إذ إنها تنطوي على استبعاد لعنصرين أساسيين من عناصر المحتوى المحدد للرواية هما سيكولوجية البطل الإشكالي، وقصة بحثه الأسمى) كانت تفرز في الوقت نفسه توجهات متوازية إلى أشكال مختلفة من التعبير . قد نجد هنا عناصر من سوسيولوجيا مسرح العبث (بيكيت، يونسكو، وأداموف خلال فترة معينة) كما نجد أيضاً عناصر من السوسيولوجيا الخاصة بجوانب معينة من الرسم غير الرمزي .

ولابد لنا أن نشير أخيراً إلى مشكلة قد تكون - ونبني أن تكون - موضوعاً لبحث أخير . إن الشكل الروائي الذي ندرسه هنا هو في جوهره شكل للنقد والمعارضة، إنه شكل يقاوم مجتمعاً برجوازياً نامياً . والمقاومة الفردية إنما ترد، داخل الجماعة، إلى عمليات فيزيقية عاطفية لا ترتبط بالمفاهيم، ذلك أن المقاومات الواحية التي قد تبلور أشكالاً أدبية تنطوي على إمكانية بطل إيجابي (وهي معارضة برويتاري في المقام الأول، من ذلك النوع الذي كان ماركس يأمل فيه ويؤكدده) لم تتم في المجتمعات الغربية بما فيه الكفاية . وهكذا

القيم ظهرت سيرة حياة الفرد، وهي السيرة التي أصبحت العنصر الأساسي في الرواية . وهي تفترض هنا على كل حال شكل الفرد الإشكالي بناء على ما يلي :

١ - التجربة الشخصية للأفراد الإشكاليين الذين تمت الإشارة إليهم في الفقرة (ب) .

٢ - التناقض الداخلي بين الفردانية بوصفها قيمة شاملة أفرزها مجتمع برجوازي، والقيود المهمة والمؤلمة التي يفرضها هذا المجتمع نفسه على إمكانات تنمية الفرد .

ويبدو لي هذا التصور الافتراضي مؤكداً من خلال الحقيقة التالية: عندما تم استبعاد واحد من هذه العناصر الفردانية الأربعة، بالتدرج من خلال تحول الحياة الاقتصادية، وحلول الاقتصاد القائم على التكتلات والاحتكارات محل الاقتصاد القائم على التنافس الحر (وهو تحول بدأ مع نهاية القرن التاسع عشر، لكن معظم الاقتصاديين يجعلون نقطة التحول الأساسية بين سنتي ١٩٠٠ و ١٩١٠) - عندما حدث هذا شاهدنا تحولاً مماثلاً في الشكل الروائي بلغ ذروته في الذوبان التدريجي، ثم الاختفاء للشخصية الفردية، أي لشخصية البطل . وهو تحول يبدو لي محدداً بطريقة عامة جداً، خلال فترتين اثنتين :

أ - الفترة الأولى، هي الفترة الانتقالية التي جاء خلالها اختفاء أهمية الفرد بمحاولات لإحلال القيم التي أفرزتها إيدولوجيات مختلفة محل سيرة الحياة التي هي محتوى العمل القصصي، إذ على الرغم من أن هذه القيم أثبتت أنها أضعف من أن تنتج أشكالها الأدبية الخاصة بها في المجتمعات الغربية، فإنها قد تعطي لشكل كان موجوداً وفقد محتواه السابق فرصة جديدة للحياة . على هذا المستوى أولاً وقبل كل شيء، كانت أفكار الوحدة، والواقع الجماعي (المؤسسات، والعائلة، والجموعة الاجتماعية، والثورة ... إلخ)، وهي أفكار كان



بلزاك<sup>(٩)</sup> الذى كان قادراً على إبداع عالم أدبى ضخيم يبنى على قيم فردانية خالصة ، فى لحظة تاريخية كان الناس فيها يحرّكهم قيم تاريخية كانت آخذة فى إنحياز هبة تاريخية مهمة (إنها الهبة التى لم تكتمل على حقيقتها فى فرنسا حتى نهاية الثورة البرجوازية فى عام ١٨٤٨).

باستثناء هذه الحالة الوحيدة (ربما لا بد أن يضيف المرء هنا استثناءات أخرى قليلة وممكنة لم ألفت إليها) يبدو لى أنه لم يكن هناك إبداع أدبى وفنى مفيد إلا عندما كان هناك طموح إلى التعالى من قبل الفرد ، وبحث عن قيم كيفية مجاوزة للفرد . لقد كتبت مستخدماً ببسكال المتغير : «إن رجلاً بمعنى فى إثر رجل» ، وهذا يعنى أنه لا يمكن للرجل أن يكون أصيلاً إلا بقدر ما يفهم نفسه ، أو يشعر بنفسه جزءاً من كل متطور ، ويضع نفسه فى وضع تاريخى أو متعال ومجاوز للفرد . غير أن الإيديولوجيا البرجوازية المحكومة بوجود النشاط الاقتصادي ، مثلها فى ذلك مثل المجتمع البرجوازي نفسه - هذه الإيديولوجيا هى بالضبط أول إيديولوجيا فى التاريخ تكون دينوية وتاريخية على نحو جاد فى الوقت نفسه . إنها أول إيديولوجيا تتوجه إلى إنكار أى شيء مقدس ، سواء كانت قداسة العالم الآخر فى الأديان السماوية أو القداسة الملازمة للمستقبل التاريخى . وهذا هو السبب الأساسى ، فيما أرى ، الذى جعل المجتمع البرجوازي يخلق أول شكل من أشكال الوعى غير الاستيطيقي فى جوهره . إن السمة الرئيسية للإيديولوجيا البرجوازية ، أى العقلانية ، تتجاهل فى تجلياتها المتطرفة أى وجود للفن . لا وجود للجماليات الديكارتية أو جماليات سبينوزا ، أو حتى جماليات باومجارتن . إن الفن مجرد شكل هزيل من أشكال المعرفة .

ليس من قبيل المصادفة إذن ألا نجد أية تجليات أدبية عظيمة للوعى البرجوازي نفسه ، باستثناء مواقف قليلة محددة ، فى مجتمع يحكمه السوق يكون الفنان

تثبت الرواية ببطلها الإشكالى - على عكس الرأى التقليدى - أنها شكل أدبى يرتبط على نحو خاص بتاريخ البرجوازية ، وليس بالتعبير عن الوعى الفعلى أو الوعى الممكن لهذه الطبقة .

وتبقى المشكلة هنا حول ما إذا لم تكن هناك ، فى موازاة هذا الشكل الأدبى ، تنمية لأشكال أخرى يمكن أن تتماثل مع القيم الواعية والرغبات الجامحة للبرجوازية وأود أن أشير فى هذا الصدد ، إشارة هى محض اقتراح افتراضى ، إلى إمكانية أن يشكل عمل بلزاك - الذى خضع بناؤه للتحليل من هذا المنظور - التعبير الأدبى العظيم والوحيد عن العالم كما بنته القيم الواعية للبرجوازية : الفردانية ، الظمأ إلى القوة ، المال ، الجنس وهى القيم التى تغلبت على القيم الإقطاعية القديمة ، الإيثار الإحسان ، الحب ..

قد ترتبط هذه الفرضية ، سوسيولوجياً - إذا ثبت أنها صحيحة - بالحقيقة القائلة إن عمل بلزاك يقع بالضبط فى الفترة التى شكلت فيها الفردانية - تاريخياً وفى حد ذاتها - وعى البرجوازية التى كانت مشغولة ببناء مجتمع جديد ، ووجدت نفسها فى أعلى وأقوى مستوى من مستويات فعاليتها التاريخية الحقيقية .

ولابد أن نسأل أنفسنا أيضاً : لماذا لم يثل هذا الشكل من أشكال الأدب القصصى - باستثناء هذه الحالة الوحيدة - إلا أهمية ثانوية فى تاريخ الثقافة الغربية ؟ لماذا لم ينجح الوعى الفعلى ولا الرغبات البرجوازية مرة ثانية ، وعبر القرنين التاسع عشر والعشرين ، فى خلق الشكل الأدبى الخاص بها ، وهو الشكل الذى قد يكون فى المستوى نفسه للأشكال الأخرى التى يتألف منها التراث الأدبى الغربى ؟

وأود أن أطرح فى هذا الصدد مجموعة قليلة من الفرضيات العامة ، فالتحليل الذى قمت به منذ قليل يشمل واحدة من أكثر الروايات أهمية ، وهى تشكل حالة تبدو لى الآن مفيدة فيما يتصل بكل أشكال الإبداع الثقافى تقريباً . وفيما يتعلق بهذه الحالة يتألف التعبير الوحيد الذى يمكننى أن أراه للحظة ، من عمل

الوعى الجماعى. وربما ينتهى المرء إلى سلسلة متنوعة جداً: من أن أدنى الأشكال حيث نمط ديلاى، إلى أعلى الأشكال التى يمكن أن نجدتها عند كتاب مثل ألكسندر دوماس أو ليو جين سو. وربما كان ينبغى أن نضع فى هذا المستوى أيضاً، رضى موازاة الرواية الجديده، مطبوعات رائجة معينة من تلك التى تحكمها أشكال جديدة من الوعى الجماعى.

على كل حال، إن الصورة التخطيطية التى حاولت رسمها فيما مضى تبدو لى كأنها تمدنا بإطار عام لدراسة سوسيولوجية لشكل الرواية. وسوف يكون لمثل هذه الدراسة أهميتها القصوى بصرف النظر عن موضوعها الخاص؛ فسوف تشكل إسهاماً لا يستهان به فى دراسة الأبنية الفيزيقية لمجموعة اجتماعية محددة، وللطبقات الوسطى على وجه الخصوص.

فرداً إشكالياً كما قلت من قبل، وهذا يعنى أنه فرد منتقد، ومعارض للمجتمع.

ومع ذلك كان للإيديولوجيا البرجوازية المتشيشة قسمها الرئيسية. وهى قيم كانت أصيلة فى بعض الأحيان، مثل قيمة الفردانية، وكانت فى أحيان أخرى قيماً تقليدية خالصة، مثل التى يسميها لوكاتشر «وعياً زائفاً» وفى أشكالها الأكثر تطرفاً: سوء النية و «ثروة» هيدجر. لقد دخلت هذه الأنماط - الأصلية منها والتقليدية - ضمن الوعى الجماعى، حيث كانت قادرة فى النهاية - وفى الوقت نفسه الذى تنتج فيه شكل الرواية - على إنتاج أدب مماثل يحكى أيضاً تاريخاً فردياً وكافياً بطبيعته، لأن القيم المفهومية كانت مضمنة، واستطاعت أن تصور بطلاً أيجابياً.

وسوف يكون أمراً طريفاً أن نتتبع التعرجات فى أشكال الرواية الثانوية التى تتأسس، بتلقائية كاملة، على

## الملاحظات والمراجع:

- ١ - جورج لوكاتشر: نظرية الرواية، ١٩٧١ (ترجمة أ. بوستوك) لندن، مطبعة مهرلين.
- ٢ - رينيه جيرار، الكذب الرومانسى والحقيقة الروائية، ١٩٦١، باريس جراسيت.
- ٣ - آيا ما كان الأمر، لابد أن أقول هنا إن نطاق مصداق هذه الفرضية فى رأى لابد أن يعتبر، لأنه على الرغم من أن الفرضية قد تكون طُبقت على أعمال مهمة فى تاريخ الأدب مثل (دون كيشوت) لسيرفانتس و(الأحمر والأسود) لستندال و(مدمام بولفارى)، و (التربية العاطفية) لفلوير، فإنه لا يمكن تطبيقها أبداً على (Chartrouise de parme) إلا على نحو جزئى، ولا يمكن تطبيقها أبداً على أعمال بلزاك، وهى الأعمال التى تحتل مكانة مرموقة فى تاريخ الرواية الغربية. ومنها يمكن من أمر، فإن تحليلات لوكاتشر تخلفنا قادين - فيما يبدو لى مثلاً، على الشروع فى الدراسة السيكولوجية الجادة للشكل الروائى.
- ٤ - توجد فى فكر هيدجر، كما فى فكر لوكاتشر، هوة واسعة بين الوجود (الكلمة بالنسبة لوكاتشر) وما يمكن أن نتكلم عنه بصيغة إشارية (ما هو فى حكم الحقيقة) أو بصيغة طلبية (ما هو فى حكم القيمة).
- وهذا هو الفارق الذى يضعه هيدجر بين الوجود Ontological والوجود المتعين Ontic. ومن هذا المنظور تبقى المفاهيميات التى هى واحدة من أعلى أشكال الفكر وأكثرها تعميماً - تبقى فى التحليل الأخير تحت سيطرة الوجود المتعين ontic.
- بينما يتفق كل من هيدجر ولوكاتشر على ضرورة التفرقة بين الوجود Ontological والوجود المتعين The Ontic، والكلى والنظرى، والافتراضى والمفاهيمي - تختلف مواقفهما اختلافًا جوهرياً فى الطريقة التى يتم به فهم العلاقة بين هذه الأشياء؛ ففكرة لوكاتشر، بوصفها فلسفة للتاريخ، تتضمن فكرة الوصول إلى وجود المعرفة، والأمل فى التقدم، وخطر التقهقر. إن التقدم عنده إذن هو أن نجتمع بين الفكرة الوضعية ومقولة الكلية، أما التقهقر فهو أن نباعد بين هذين المنصرتين فى نهاية الأمر. ومهمة الفلسفة هى بالضبط تقديم مقولة الكلية بوصفها أساس كل بحث جزئى، وكل انعكاس على المعلومات الوضعية.

ونفهم هيدجر، على الجانب الآخر، فضلاً حاداً ( وهو فصل مجرد ومفهومي ) بين الوجود Being والمعطيات الموجودة datum، بين الوجود والوجود المتضمن، بين الفلسفة والعلوم الوضعية، مستبعداً بهذا أية فكرة من التقدم والتقهر. إنه يصل في النهاية أيضاً إلى فلسفة في التاريخ، لكنها فلسفة مجردة ولها بعدان: الأصل وغير الأصل، الانفتاح على الوجود ونسيان الوجود.

ومن هنا، فإنه على الرغم من أن مصطلحات جيران هيدجرية الأصل فإن تقديمه لمقولاتي التقدم والتقهر يجعلها على صلة بلوكاتش.

٥ - بينما يبقى كل تبادل مشقاً لأنه يعتمد على فواتق القيمة وحدها، أو لأن له طابع تبادل القيم الاستعمالية التي لا يستطيع الأفراد أو المجموعات إنتاجها في ظل الاقتصاد الطبيعي في جوهره - بينما يحدث هذا، لا تظهر البنية العقلية للتوسط أو تنفي ثانوية، إن التحول الأساسي في تطور التشيؤ ينتج عن مجيء ظاهرة الإنتاج من أجل السوق.

٦ - إنني أتحدث هنا عن «انعكاس وحي» عندما يضع محتوى هذا الوعي، ومجموعة العلاقات بين العناصر المختلفة لهذا المحتوى (ما نسميه «بنية») - يخضع لفعل مجالات أخرى معينة من الحياة الاجتماعية، دون أن يحاول مقاومتها. ولا ينتشر هذا المؤلف على المستوى المحلي أبداً في المجتمع الرأسمالي؛ فهذا المجتمع يخلق، على كل حال، ميلاً إلى التناقض السريع والتدرجي في تأثير الوعي على الحياة الاقتصادية، ويخلق على العكس ميلاً إلى التزايد المستمر في تأثير القطاع الاقتصادي من الحياة الاجتماعية على محتوى الوعي وبنائه.

٧ - نشأت هنا مشكلة يصعب حلها الآن، لكن البحث السوسيولوجي المنحوس سيحلها يوماً ما، أعني مشكلة الصندوق الصوتي "Sound - Box" لما هو جماعي، ووجداني وغير مرتبط بالمفاهيم، وهذا ما يجعل تطور شكل الرواية ممكناً.

أعتقد - بادئ ذي بدء - أن التشيؤ في الوقت الذي يعمل فيه إلى تبديد وإدماج المجموعات الجبرية في المجتمع كله، ومن ثم يميل إلى حرمانها من نطاق محدد يخصها - في الوقت نفسه يكون له طابع مناقض لحقيقة الكائن الإنساني الفرد البيولوجية والسيكولوجية، وهي الحقيقة التي لا يمكن أن تفشل - بدرجة أو بأخرى - في التوالد عبر الكائنات الإنسانية الفردية. وهكذا يخلق ارتكاسات المقاومة (أو إذا ما أصبح هذا التشيؤ متفصلاً بالنسبة لارتكاسات الهرب من المقاومة، وبطريقة نوعية غاية في التقدم) تخلق مقاومة متكررة للعالم المشيأ، وهي المقاومة التي تشكل أرضية الإبداع الروائي.

ويبدو لي أخيراً أن هذه الفرضية على كل حال تخفى على فكرة مسبقة ولا دليل عليها؛ وجود طبيعة بيولوجية لا يستطيع الواقع الاجتماعي أن يمحو تجلياتها الخارجية محو تاماً.

ومن المحتمل تماماً أن تكون مقاومة التشيؤ - حتى وإن كانت مقاومة وجدانية - محدودة في طبقات اجتماعية معينة وعلى وجه التخصيص. وهي طبقات لا بد للبحث الوضعي أن يحددها.

٨ - لقد حدد لوكاتش زمن الرواية التقليدية عن طريق الافتراض التالي: «لقد بدأنا طريقنا، وانتهت رحلتنا». ويمكن للمرء أن يحدد الرواية الجديدة عن طريق النصف الأول من هذه الجملة، وقد يحدد زمنها عن طريق الجملة التالية: «إن الطموح هناك... لكن الرحلة انتهت» (كافكا - ناتالي ساروت) أو ببساطة عن طريق توضيح أن «الرحلة انتهت فعلاً... رغم أننا أبداً لم نبدأ طريقنا» (الروايات الثلاثة الأولى لروب جريه).

٩ - منذ عام مضى - وعندما كنا نتناول المشكلات نفسها، ونشير إلى وجود الرواية ذات البطل الإشكالي ووجود فرع الأدب القصصي ذي البطل الإيجابي، كنت قد كتبت: «سألخص هذا المقال أخيراً بمسائل كبرى حول الدراسة السوسيولوجية لأعمال بلزاك، هذه الأعمال التي ألقت فيما يبدو لي شكلاً من الرواية خاصاً بها، وهو الشكل الذي دمج عناصر مهمة تنتمي إلى نوعي الرواية اللذين أشرنا إليهما، وربما يكون الشكل الذي أعاد تقديم أهم شكل للتعبير القصصي عبر التاريخ».

كانت الملاحظات التي صفتها في هذه الصفحات محاولة - بتفاصيل أوسع - لتطوير الفرضية التي ألفت إليها في هذه السطور.

# قراءة النصوص القصصية \*

كارلهاينز ستيرل

«الرخصة» التي تنأى بالنصوص القصصية عن مجرد تصوير الواقع، تفرض دافعية وثيقة الصلة بطبيعة القص ذاته. فتعريف القص يشير إلى اختلاف، لا اتفاق، مع واقع حال معين، فإذا افترضنا أن انحرافاً ما ليس مجرد خطأ، فإن إدراك القارئ له قد يمنحه مفتاحاً لفهم المقصد البنائي للنص ودافعيته الشعرية. والمهمة الأولى للقارئ في النصوص التداولية pragmatic texts والقصصية هي استخلاص أطروحة النص والمنظور الذي تقدم من خلاله. وعلى نقبض النصوص التداولية، فإن العلاقة بين الأطروحة وواقع الحال في النصوص القصصية ليست محددة تحديداً دقيقاً، كما أن الموقف القصصي يقدم بحيث لا يكون له نتائج حقيقية تقع على القارئ، إذ يلعب القارئ دوراً غير مرتبط بسباق حياته الشخصية، وينطبق ذلك على المؤلف لأن دوره لا يخرج عن حدود النص. ولا تتم عملية القيام بالأدوار

لكي نفهم كيف يتعامل القراء مع النصوص القصصية : علينا أن نبدأ بتناول الشكل القصصي ذاته<sup>(١)</sup>. فبرغم كل الإشارات الممكنة للواقع في النص القصصي، فهو يتميز بأنه إنشاء غير إشاري non-referential composition. وهكذا، فإن كل الإشارات إلى الواقع في القص لها وظيفتها في إطار شعرية النص الذي يمكن أن يتجه إلى الواقع وتجربته الجماعية بدرجة أو بأخرى. وإذا كان النص التداولي الإشاري Pragmatic referential text يمكن تصويبه بواسطة معرفتنا بالواقع، فإن النص القصصي - في انحرافه الممكن عن الحقائق - لا يمكن تصويبه بل تفسيره أو نقده<sup>(٢)</sup>. ولكن هذه

\* هذا البحث فصل بعنوان The reading of fictional texts من كتاب (القارئ في النص Reader in the text) للباحث كارلهاينز ستيرل Karlheinz Stierl المعروف بأبحاثه في نظرية الاستقبال. قامت بالترجمة نشوى ماهر، مترجمة وباحثة معربة.

خيالي على الطفل برغم تقييده باللغة. فعند قراءة الحكايات الخيالية يواجه الطفل تجسيدات لأشكال ذهنية تمثل خبرات لديه مثل الخوف والأمل والسعادة والشقاء والذهشة والفرح؛ مع ذلك فإن متعة التكرار لدى الطفل تبين رغبته في السيطرة على هذه الخبرات المجسمة في عالم من الخفايا الغريبة. وبدلاً من الخضوع لهذا العالم الخيالي، يدخل الطفل هذا العالم في دائرة من الحركة. ففي (الكلمات Words) لـ «سارتر Sartre» يرى هذا الفيلسوف أنه عاش بلا تحفظ، عندما كان طفلاً، في عالم خيالي منسوج من اللغة، إلا أن خبرته بهذا العالم الوهمي أكسبته وعياً باللغة وبقدرتها على خلق الوهم<sup>(٥)</sup>. إن سمة الوهم المرتبطة بالانصال القصصي - التي لم يدركها الطفل - ستظل بلا معنى إن لم يحافظ عليها اتساق فكري معين ينشأ في نسيج التعبير الخاص بالنص القصصي نفسه. وبرغم أن الطفل لا يزال يجهل العلاقة بين الوهم والانساق الفكري، فإن إدراك هذه العلاقة شرط لحدوث الخبرة الجمالية بمجرد الاتجاه إلى نصي هذا الوهم الإشاري تفصيلاً جاداً. ولا يمكن لأي وهم، إلا الوهم القصصي، أن يتحول إلى خبرة جمالية تستمر ولا تستنفد نفسها في إطار الوهم.

يمكن لأي نص قصصي أن يُقرأ قراءة ساذجة. وهذا شكل بدائي من الاستقبال تتعلمه في الانصال اليومي، وبرغم ذلك فتشبه أشكال خاصة من القصص لا تهدف إلا إلى استقبال شبه تداولي. وفي تلك الحالات يتم إخفاء البنية اللغوية للسرد لتيسير إقامة الجسر بين القصص والوهم الإشاري، ونجد ذلك بصفة خاصة في نوع من الأدب التافه الذي لا يسمى إلى شيء سوى تشجيع القارئ على خلق واقع وهمي<sup>(٦)</sup>. وينتج هذا النوع من الأدب بفرض استشارة قوالب مكررة - Stereo-types من الخيال والوجدان تحاول إخفاء أثر اللغة في أصل صنع هذا الوهم. وهذا النوع من الوهم يتميز عادة بمنصر وجداني قوي، وهو مبني على قوالب مكررة من

في فراغ إذ هي عملية مبنية على موقف اتصال ضمنى يتميز به القص عن غيره. وقصص الخيال العلمي خير مثال لبناء الموقف القصصي. وطبقاً لنظرية كات هامبرجر Kate Hamburger، فإن قصص الخيال العلمي تبين أن صيغة الماضي قد تفقد دلالتها الزمنية في ظروف معينة؛ ذلك أن هذه القصص تكتب باستخدام صيغة الماضي. وتظهر هذه الوظيفة التقليدية للخيال العلمي عندما نفترض، من منظور القارئ، موقفاً ما يقع في المستقبل أو فيما بعد المستقبل من المنظور القصصي الضمني الذي يبدو المستقبل التالي له ماضياً<sup>(٣)</sup>.

وبرغم اختلاف وضع الخطاب التداولي عن القصصي، فإن هذا الاختلاف لا يؤثر بالضرورة على الاستقبال الفعلي للنصوص القصصية. وثمة شكل من أشكال الاستقبال للنصوص القصصية يمكن أن نسميه «شبه تداولي» quasi-pragmatic. وفي الاستقبال شبه التداولي يتم تجاوز حدود النص القصصي من خلال وهم يخلقه القارئ بنفسه، وهو وهم يمكن مقارنته بالاستقبال التداولي الذي يجاوز عادة حدود النص في محاولة ملء الفراغ أو لسد الفجوة بين الكلمة والواقع. وفي الاستقبال شبه التداولي يتم إزاحة القصص عن أصلها اللغوي دون أن يكون لها مكان في عالم الأحداث الفعلية للقارئ خارج حدود النص.

إن قراءة القصص حسب مفهوم الإيهام المحاكى mimetic illusion تعد شكلاً بدائياً من أشكال الاستقبال له ما يبرره ولو نسبياً؛ فقد يجد القارئ نفسه مدفوعاً لتمثل الأدوار القصصية وهذا يتوقف على حيوية الوهم<sup>(١)</sup>. مثال ذلك تجربة الطفل مع الأشياء الخيالية؛ وهي أنقى أنواع هذا الشكل من أشكال الاستقبال وأبعدها عن القيود. ويبدو أن لعالم الحكاية الخيالية حضوراً حقيقياً؛ إذ إن الوسيط اللغوي لا يزال خارج دائرة إدراكه. ذلك هو السبب في الأثر القوي لما هو

بل مقدمة لها، لأن الناظر إليها استبدل قوالبه المكررة الخيالية داخله بالعلامات التصويرية Pictorial Signs. وفي هذه الحالة، يمكن للصورة، مثل «الأدب التافه»، أن تقتصر على إغراق مشاهدتها في الوهم الذي خلقه لنفسه. ويمكن تحقيق ذلك دون الحاجة إلى أساليب جمالية معقدة؛ فالرسم السطحي وإيهامه التصويري الذي يمكن استبداله بقوالب مكررة مثال صريح على قدرة الاستقبال على إخراج المتلقى من حدود التداول الفنى إلى عالم من الخيال الخالص.

والرواية الشعبية على وجه الخصوص شكل من أشكال القص يفترض استقبالا شبه تداولي؛ فالقراءة هنا مجرد وسيلة لغاية أخرى ألا وهي بناء الوهم. وإن قراءة هذا النوع من الأدب الذى يجتذب اهتمام سوسولوجيا الرواية لا تستحق اسم القراءة، وذلك أنها منفصلة عن الأنماط العليا للإدراك الواعى؛ فالقراءة الوافية للرواية التى تتخطى الاستقبال شبه التداولي إلى أشكال أعلى من الإدراك هى وحدها التى تناسب المكانة الخاصة للقصص، ولا يمكن للقارئ أن يؤدى المهارات التى تتطلبها النص أو يتناولها تناولاً صحيحاً إلا إذا كان واعياً بالأنشطة المتنوعة الكثيرة المتضمنة فى مفهوم القراءة. فالقراءة الوافية للأدب تستلزم تنوعاً يمكن تحليله مع استحالة تفصيل هذا التنوع تفصيلاً كاملاً باستخدام أية نظرية، ولا يمكن تحقيق مثل هذه القراءة إن لم يصاحب فعل القراءة تأمل نظري Theoretical Reflection.

إن الاستقبال شبه التداولي للنصوص القصصية يجد أصدق تمثيل له فى شخصية «دون كيشوت» إذ يمثل قارئاً تتحول لديه القصص إلى وهم تحولاً يصل إلى احتلال مكان الواقع. ويمثل بطل أول «الرواية» anti-novel حديثة، وهو «دون كيشوت»، النموذج الأصيل للقارئ الذى تمكنت منه القوة الوهمية للنص، وتحولت

الإدراك والسلوك والحكم تستمد حركتها من النص. ويأخذ التوتر الوجداني للنص قارئه إلى خارج النص نفسه ويضعه فى حالة وهمية من التوقعات وإشباع التوقعات. فالتوقعات الناتجة عن أوهام لم يتم إشباعها يحكمها الخوف والرجاء، وهى مشاعر يمكن أن نسميها «مؤشرات للضغط الوهمي» vectors of illusory tension. ويعطى هذا التوتر نوعاً من الانساق للعالم الوهمي خارج حدود النص ويتم تعزيز هذا التوتر على مستوى الخطاب السردى باستخدام منظومة من المشتقات تعمل على توطيد الوهم الذى خلقه النص؛ فالقارئ يؤكد القصة بشهادته الشخصية، وتؤكد القصة ذاتها من خلال سلسلة من الأحداث، وتؤكد المفاهيم السردية بعضها بعضاً عن طريق وضوح تداخل علاقاتها، كما يتم تأكيد التوقعات التى أثارها العالم الخيالى عن طريق إشباع هذه التوقعات. وأخيراً يتم تأكيد رؤية القارئ للعالم إذ إن النص لم يشر فيه إلا القوالب المكررة التى صنعها بنفسه وتمدد هذه المنظومة من التأكيدات القارئ بتوجيه واضح orientation إذ تملأ له كل الفجوات أثناء قيامه بتحويل الرواية إلى وهم (وهم الواقع). وهذا النمط من القراءة، شبه التداولية، غالباً ما يذهب الحدود المميزة للنص contours of the text ويلفها فى خط واحد وهمي متصل. ويستجيب القارئ لمثيرات النص بأشكال مكررة مستمدة من خبراته الخاصة. ولأنه غير واع بهذه التداولية، تبدو هذه الأوهام التى هى من اختلاقه؛ محتملة الحدوث وحقيقية. وبذلك يحول القارئ عدم إمكانية القصص السردى إلى إمكانية وهم من صنع الذات. إن العلاقة بين الاستقبال شبه التداولي وأحد أشكال القصص التى تعتمد عليه تماثل ظاهرة مشابهة فى مجال الفنون الجميلة. فالناظر إلى صورة ما، دون الوعي بعملية التصوير حاصراً وعيه فى الشيء المصور يستدرج إلى عالم وهمي خارج هذه الصورة ذاتها. وباعتبار أدق، فإن هذا العالم الوهمي ليس خلفية للصورة

بمشابه منظومة جديدة من الرؤى. ولأن القراءات المختلفة قد لا تتبع تصميماً موضوعياً thematic scheme واحداً في تناول موضوعات العمل، يغدو من الصعب استخلاص معنى عمل معين من تاريخ قراءاته. وبرغم أن دراسة تاريخ الاستقبال ضرورية لتأويل النص ولتحديد موقعه بين النصوص الأخرى فإنها ليست بمستوى تعقيد المعنى الذى يقدمه النص ذاته. ولذلك، فإننا نحتاج إلى نظرية شكلية تكملية فى القراءة تستمد معاييرها المتعلقة باستقبال النصوص القصصية من مفهوم القصصية ذاته. وحتى إن لم تكن العلاقة بين إنتاج النص واستقباله فى عالم القصص تتمتع باستقرار العالم التداولي نفسه، فإن الاتصال القصصى يفترض إجماعاً على وضع القصصية. إن تحليل هذا الإجماع سيبرهن على أن نوع القراءة الذى يشترطه «العقد القصصى» يجب أن يكون من أكثر أشكال القراءة تعقيداً. إن تاريخ القصص هو تاريخ تنامي تعقدها، وهويشير دائماً إلى زيادة تعقد المهارات المطلوبة للإدراك. وكذلك فإن تاريخ مهارة القراءة يشير إلى الاتجاه نحو مزيد من التعقد. وهكذا نشأت أشكال من الاستقبال تتعدى القراءة التداولية الساذجة بمراحل.

إن تحديد معايير للتقاليد الخاصة بقراءة النصوص القصصية يحتاج تحليلاً أعمق للسلمات المميزة للقصص عموماً. ولقد رأينا أن القصص، بوصفها إنشاءات حرة، لا يمكن أن تصوب باستخدام معلومات متناقضة مستمدة من عالم التجربة، ذلك أن القصص تتمتع بوجود ذاتي مستقل عن عالم المعرفة، أى أن ما يخص عالم القصص لا يمكن انتزاعه منها ونقله إلى السياق العام للمعرفة، كما رأينا أن القصص تفترض شكلها الخاص فى الاتصال وهى تصوغ الدور الضمنى للقارئ، ويجب علينا الآن أن نناقش مفهوم القصص تفصيلاً.

من حيث المبدأ، نستخدم اللغة بطريقتين مختلفتين؛ إذ لها وظيفة إشارية كما فى الوصف أو

القوالب المكررة لقراءاته إلى قوالب مكررة من أفعاله التداولية واللفظية لأنه فقد كل وعى بالنص بوصفه نصاً. وإن مسألة تحويل «النص المفقود» للواقع ذاته إلى نص تمثل نتيجة ساذجة للقراءة التى استسلمت للقوة المركزية للاستقبال Centrifugal Power of reception.

نحرم القراءة شبه التداولية للنصوص القصصية هذه النصوص من بنيتها اللغوية المحسدة. وهذا التعبير المحسد عن النص لن يعيه إلا نوع من القراءة يمكن أن نسميه بالجذب المركزى Centripetal لأنه يوجه اهتمامه إلى «القصصية» ذاتها بدلاً من الخضوع لقوة الطرد المركزى للقصص أو صنعها للوهم. وعند وضع أطر مرجعية لهذا الأسلوب من القراءة يمكن لنظرية الأدب أن تقدم احتمالات استقبال لم تكن معروفة إلا على نحو جزئى من خلال تواريخ استقبال الأعمال المفردة نفسها. وهكذا، يمكن أن تقدم نظرية الأدب طوقاً جديدة فى القراءة تستطيع بدورها أن تمنح القراءة مكانة جديدة فى المجتمع.

إذا أردنا أن نبقى على الدور الذى يقوم به الأدب فى الاتصال، فإننا نحتاج إلى نظرية شكلية للاستقبال، كما نحتاج إلى مهارة القراءة الصحيحة؛ إذ لا يمكن أن نحدد نمط استقبال نص قصصى بعينه تحديداً كافياً عن طريق الانتظار حتى نعرف كيف استقبله القراء فعلاً ثم نقوم بوصف هذا الاستقبال. وكل ما لدينا من توصيف لكيفية قراءة عمل أدبى بعينه لا يتعدى منحى جزئياً، لانعكس خصوصيته تجربة الاستقبال بكل تعقدها. وهذا التوصيف مطبوع بالمفاهيم والتقاليد والأهواء المعاصرة له بالإضافة إلى اهتمامات الناقد الخاصة. ومن هنا، فإن ما يرتبط بقراءة ما فى وقت أو مكان معين لا يعنى بالضرورة اتفاهه مع التصميم الغالب على العمل الذى يظهر من خلال موضوعات هذا العمل. وإن عزل وإبراز جانب خاص من العمل من شأنه أن يجعل الاستقبال

الانعكاس self-reflexive لأنه يردّ إلى ذاته . وفى هذا الوضع ، أى وضع النصوص النظامية ، تساعد المفاهيم على بناء التصميمات المنظمة للتجارب ، ولن يتم ذلك إلا على حساب التجريد الذى يفرض استبعاد اعتبارات خصوصية الموقف الذى تستخدم فيه هذه المفاهيم ووظيفتها الإشارية الخاصة داخل هذا الموقف ، وهذا العيب المصاحب للاستخدام النظامى ذاتى الإشارة للمفاهيم يعوضه الاستخدام الإشارى الزائف للمفاهيم فى النصوص القصصية . فمن المؤكد أن ارتباطات المفاهيم فى القصص ليست ارتباطات جامدة كما هو الحال فى النصوص النظامية ، بل إن هذا الارتباط يقترح إمكانات لاستخدام المفاهيم وتنظيم التصميمات لتصنيف الخبرة ، وإن العلاقة غير المستقرة بين المفاهيم المختلفة تعرضها البنية المغلقة الموحدة التى يتميز بها التداول القصصى ، فحتى العناصر الإشارية التى تظهر هذا السياق «الإشارى» تعد جزءاً من هذه الوحدة . على سبيل المثال ، من شأن ربط إشارة إلى مشهد حقيقى بقصة مؤلفة أن يدمج المشهد الحقيقى فى الإطار الأسطورى المغلق لهذه القصة . فاعمال بودلير-Baudelaire وبروست Proust وجارثيا ماركيز Garcia Marquez أمثلة على تحويل المشاهد الحقيقية إلى أسطورية بإدماجها فى سياق قصصى موحّد . وكذلك فإن المشهد المؤلف قصصياً قد يصبح جزءاً من خبرتنا الخاصة بالمشاهد الحقيقية . وهكذا يتواصل الواقع المرسوم فى القصص مع القصص المرسوم فى الواقع .

ليس إطار العمل المغلق الخاص بالقصص نتيجة اتساق نظامى بل هو منظومة من الرؤى المرتبطة بتصميم سائد " Predominant scheme " أو بنية

\* الأصل الألمانى لهذا المصطلح هو "Relevanzfigur" . وقد قدم له مترجم النص من الألمانية إلى الإنجليزية أربع ترجمات هى :

- 1 - Predominant scheme .
- 2 - Structural matrix .
- 3 - Overall design .
- 4 - Main structural design .

السرد حيث تتحقق وظيفة الإشارة إلى الذات ، وفى «النصوص النظامية Systematic Texts» تكتسب اللغة وظيفة الإشارة إلى الذات إذ تهدف إلى توضيح استخدام اللغة فى النصوص الإشارية ؛ على أن ثمة استخداماً آخر للغة يمكن أن نسميه استعمالاً إشارياً زائفاً Pseudo referential . وفى الاستخدام الإشارى الزائف للغة لا توجد ظروف الإشارة خارج النص ، بل ينتجها النص نفسه ، وفى النصوص التى تستخدم اللغة استخداماً إشارياً زائفاً ، أى النصوص القصصية ، لا توجد طريقة للتمييز بين ما قصد المؤلف أن يقوله وما قاله بالفعل ، وهذا الاستخدام الإشارى الزائف للغة شكل خاص من أشكال الاستخدام الإشارى الذاتى لها الذى لم يحدد سماته بعد . ومن المهم أن نؤكد أن الاتجاه شبه التداولى نحو النصوص القصصية والوظيفة الإشارية الزائفة للغة فى النصوص القصصية لا يرتبطان ارتباطاً مباشراً ؛ بل يجب تجاوز الاستقبال شبه التداولى حتى يمكننا إدراك الوظيفة الإشارية الزائفة للغة فى النص القصصى ، فالوظيفة الإشارية الزائفة فى اللغة ليست إلا إشارية ذاتية فى شكل إشارة زائفة . وهكذا يتبين أن النصوص القصصية السرفعية إحدى صور النصوص النظامية ، إذا كانت كلمة «نظامية» تشير إلى النصوص الحريصة على شروط استخدام مصطلحاتها المتأصلة .

وتظهر هنا معضلة تحتاج إلى تناول خاص ؛ إذ يجب أن نتطرق أولاً إلى العلاقة بين التجربة والمفهوم ، وهى علاقة شديدة الأهمية لفهم الاستخدامات الإشارية ، والإشارية الذاتية ، والإشارية الزائفة للمفاهيم التى تم التعبير عنها لغوياً . فالمفاهيم أدوات لتنظيم تجاربنا وتوصيلها . وحسب مصطلحات الظاهرية Phe-nomenology فهى جوانب تدرج تحتها التجارب ، ويمكن تصنيف هذه التجارب إلى طبقات ، فبعد التعبير عن هذه المفاهيم باللغة يمكن حذفها من سياقها الإشارى ليتسنى تناولها لذاتها ، وبهذا يصير المفهوم ذاتى



عند قراءة النصوص التداولية، يجب أن يكون القارئ قادراً على إعادة بناء أو فهم الموقف المقدم في النص وعلى وعى بالمنظور الذي يقدم منه هذا الموقف، وقادراً على فهم المجال المرتبط بخطاب النص والقصد التداولي من وراءه. ويتجاوز القصد التداولي الذي وراء النص حدود هذا النص وهو الذي يقدم له البنية الأم الخاصة به. وبينما يستتبع الاستقبال شبه التداولي للنصوص القصصية التداولية المرتبطة بالاستقبال التداولي نفسها، يظل هناك اختلاف واحد جوهري؛ حيث يجب في النصوص القصصية استخلاص شروط الموقف الاتصالي من النص ذاته.

لا تحتاج قراءة النصوص القصصية بوصفها نصوصاً قصصية، إذن، إلى شكل مختلف تماماً من أشكال الاستقبال، بل تحتاج شكلاً يتطلب من القارئ أن يخطو خطوة إضافية ضرورية بفرضها الموقف القصصي ذاته. ولكي يفهم القارئ القصص، عليه أن يستقبلها أولاً بوصفها محاكاة *mimesis* من نوع القراءة شبه التداولية الذي تحدثت عنه. وهكذا، فإن البعد الجديد للاستقبال الذي يميز القراءة الصحيحة للرواية يعتمد على العكس العام للعلاقة بين «الموضوع *theme*» و«الأفق *horizon*» كما نعرفها في حركة الاستقبال «الطبيعي» أي التداولي وشبه التداولي<sup>(٧)</sup>. وما يعد «مشيراً *signifiant*» في الاستقبال شبه التداولي ليس إلا «أفقاً» لما يعد «مشاراً *signifié*» من ناحية الموضوع. بينما، عند تناول النصوص القصصية بالتفسير فيما يعرف بالدائرة الهرمينوطيقية أو التأويلية، قد يغدو هذا المشار إليه «*signifié*» أفقاً للمشير «*signifiant*» الموضوعي وللعمليات التشكيلية بين «المشير *signifiant*» الأول الذي له إشارة ملموسة والمشار إليه الأخير *signifié* الذي له وهم إشاري *referential illusion*.

وبينما تتم حركة الطرد المركزي للنص في القراءة التداولية نحو بناء معناه ألياً، ودون مجهود، فإن حركة

تركيبية *Structural matrix* كبرى تمثل مكافئاً للتجربة. إن القص، باستخدامه الإشاري الزائف للغة، يستطيع أن ينظم علاقات واضحة بين المفاهيم وعلاقات جديدة تختلف كثيراً عن القوالب المكررة للتجربة. وأخيراً فبوسع القص أن يخلق أشكالاً من التجربة لما تستقر فكراً بعد. وهكذا يقدم القص المفاهيم ويعدلها من خلال تناول هذه المفاهيم تناولاً تجريبياً أو غير نهائي. وكذلك يقدم القص تجارب ذات مفاهيم مسبقة *Preconceptual experi-* ence، فكل مفهوم في النص القصصي تحدده علاقته بمفاهيم النص الأخرى جميعاً. والتحديد القصصي من خلال الاستعانة بعدد محدود من المفاهيم الأخرى يشبه الاستخدام التداولي لكل مفهوم. وعلى ذلك، فإن القص يقدم إطار عمل لاستخدام ألفاظه بكتسب نوعاً من الخلفية المعيارية. فمن المفيد أن نلاحظ أن المعاجم الفرنسية المعتمدة تفضل استخدام النماذج القصصية الشهيرة لتدلل على الاستخدام المعياري *normative* للمصطلحات. بل إن النصوص القصصية تسمح بالتناول المفصل للموضوعات المرتبطة بتجارب ذات مفاهيم مسبقة. وذلك في إطار عمل فكري ممكن، وإن هذه الإمكانية تنشأ من الوضع الفكري الخاص بالنصوص القصصية؛ فإذا تصورنا أن العلاقات النظامية بين المفاهيم علاقات اعتيادية جاز لنا أن نعتبر العلاقات الإشارية علاقات موقفية. فالقصص يتميز بإمكانية فريدة تسمح له بمشاهدة التفاعل بينهما. وهكذا، يمكن أن تقدم العلاقات الاعتيادية تقدماً غير نهائي بوصفها موقفية والموقفية بوصفها اعتيادية.

فإذا كانت النصوص النظامية والقصصية ذاتية الإشارة، فإن النصوص القصصية تختلف عن النصوص النظامية في جانب فاصل. ففي النصوص القصصية لا تقوم ذاتية الإشارة بدورها على مستوى المفاهيم فحسب، بل إنها شاملة. وتحتاج هذه السمة الفاصلة إلى تفصيل.

الموضوعي thematic Concept والوهم الأفقي horizontal illusion يستلزم أولاً وعي القارئ بالاستخدام شبه الإشاري للغة بوصفه ذاتي الإشارة، وكذلك فهمه للقصص بوصفها تنظيمات خاصة مكونة من تصميمات كثيرة من أجل تنظيم التجربة. ويعتمد هذا النوع من الاستقبال على ربط التفاصيل القصصية بمنظومة فكرية واحدة. ولقد وصف «كانط» المهارة الخاصة التي يحتاجها هذا النوع من الاستقبال وصفاً تفصيلياً في كتابه (الحكم Critique of Judgement). وتتيح النصوص القصصية تدريباً دائماً لقدرة الحكم التي تمكن الفرد من فهم الخاص بوصفه مظهراً للعام (وقد سماها كانط «الحكم المتأمل» reflecting Judgement)<sup>(٨)</sup>، وهذا ما قد يمنح قراءة القصص جدوى تتعدى حدود القصص والجماليات.

إن (قدرة) الحكم ضرورة لاكتشاف العلاقات بين المنظومة والإدراك Scheme & Realization التي يقدمها النص نفسه، ولاكتشاف المفاهيم المستترة التي توجه البناء المستوي للنص Linear. وفهم النص معناه القدرة على وضع المادة التي تتناولها أثناء القراءة في مكانها من منظومة المفاهيم التي تنظم هذا السياق. وليست هناك قراءة تسمح لنا بترجمة البنية المستوية للنص إلى بنية متعددة الطبقات وروية النص القصصى بوصفه امتداداً وشكلاً هرمياً للبنية ينطوي على تنوع كبير من التجارب، إلا القراءة التي تنظر لهذا النص من جهة المفاهيم. وهكذا يمكن أن يعد النص نسجاً من الأبنية المتعاقبة تتبع ترتيباً مستوياً وآخر شديد التعقيد. وإن إدراك هذا الترتيب الثنائي أساس ما يمكن أن نسميه «الشعيرة المتغلغلة في النص».

وتخضع عملية إبراز الخاص في الرواية دائماً إلى تبديل فكري؛ فمن جانب، تشكل المفاهيم الرئيسية

الجذب المركزي Centripetal movement المعاكس، وهي السمة المميزة للقصص، غير معتادة ومرهقة ولها اشتراطات منهجية. ويزيد الجهد المطلوب في القراءة عندما يكون النص القصصى نتاج إجراءات نصية خارج حدود الاتصال اليومي المعتاد. إن تبادل الأماكن بين الموضوع والأفق يمكن أن يكشف البنية القصصية الملموسة للنص بطريقتين مختلفتين، أولاً: من خلال تبادل «رأسى» يركز اهتمامه على الطبقات اللغوية والمستويات التعبيرية وبذلك يعطيها استقلالاً جمالياً نسبياً يتخطى الدور الجمالى المعتاد، ثانياً: عن طريق التبادل «الأفقى» داخل مجال المعانى. بما أن مبدأ القصص يقوم على احتمال تبادل الموضوع والأفق، فإن كل مستويات البنية ليست مجرد وسائل بل هي مراحل تطور القصص. وبعد مستوى المعنى، برغم ذلك، أبرز مستويات البناء القصصية. ومن منظور المعنى - أو من منظور معاكس - أى من أفق المعنى تستمد كل مستويات البناء القصصى دورها. وكذلك، فإن هذا المستوى هو الذى يفسر التوترات الوجدانية والمشاعر التي يمر بها القارئ إذ تساهم فيها كل المستويات النصية. إن المستوى الفكرى للرواية هو الأساس «المعتاد» Prosaic لكل حالات التحول إلى وهم إشاري بل أكثرها جنوحاً. ولن تتمكن من تقدير البعد الوجداني تقديراً مناسباً دون أن نهتم بالمستوى الفكرى للرواية، وهذا يفسر الضرر الواقع على الأعمال الروائية التي تعتمد على استقبال شبه تداولي من جراء تحويل الاهتمام من الوهم الذاتى الذى يخلقه القارئ إلى أسلوب فكري واع فى التفسير. وهذا التحويل للاهتمام يقدم فائضاً surplus من الاستقبال لا يحتمله بناء أو تعبير التداول وهذا يكشف فقر البنية الفكرية التي كان القارئ قد غطاها بقوالب الفكرية المكررة stereo types. إن تحصيل المنظور من الوهم الموضوعي thematic illusion والفكرية الأفقية horizontal Conceptuality إلى المفهوم

يمكن تحديد موضعه داخل الهرم الفكرى. وهكذا نقودنا القراءة الثانية من الاستقبال شبه التداولى الذى ينتج الوهم إلى استقبال القصص بوصفه قصصاً وحينئذ فقط يمكن أن تخضع الشخصيات القصصية لحكم القارئ النقدي<sup>(١١)</sup>.

وينبغى أن نفهم النصوص التداولية وفقاً للقصص الذى يكون خارج النص. ولكن النصوص القصصية ذاتية الإشارة تحتاج تحليلاً للنص فى ذاته. أما الانتقال من استقبال النصوص التداولية إلى دراسة النصوص القصصية فيمكن أن يشبه بالانتقال من مستوى ذى بعدين اثنين إلى فضاء ذى ثلاثة أبعاد. تقوم الهندسة الإقليدية Euclid على تكرارية متزايدة من الأبعاد الجديدة تبدأ من النقطة Point إلى الخط line، ومن الخط إلى المستوى Plane، ومن المستوى ثلاثى الأبعاد three-dimensional إلى الفضاء متعدد الأبعاد multi dimensional space ويمكننا أن نستخدم هذا البناء استخداماً استعارياً فنقول: إن الكلمات نقاط نصية وعندما تدخل فى جمل نصير خطاً نصياً، وعندما تشكل مجموعات من الجمل على مستوى المعنى تسمى المستويات النصية، واستمراراً لذلك يظهر النص القصصى فى صورة فضاء نصى ترتبط كل عناصره النصية ببعضها البعض، إذ إن الطبيعة الإشارة الرائقة للنصوص القصصية تفرض ضرورة النظر إلى كل مفهوم فى النص فى ضوء باقى المفاهيم<sup>(١٢)</sup>.

وبما أن النص فضاء نصى يملك عدداً لا حصر له من العلاقات الممكنة، فإنه سيعد من منظور القارئ - فضاء أو وسطاً للتأمل<sup>(١٣)</sup> بإمكانه أن يظل يستكشفه دون أن ينفد<sup>(١٤)</sup>. وذلك يفسر استحالة الوصول إلى فهم مطلق للنصوص القصصية. يقول «فاليري» عن عملية كتابة النصوص الشعرية إنها لا تكتمل أبداً بل تتقاطع. وهذا ينطبق على عملية الاستقبال إذ لا يحدها إلا قدرة القارئ على فهم العلاقات التى لا تنتهى والتى

نظرتنا إلى الخاص. ومن جانب آخر، يظهر الخاص هذه المفاهيم فى ضوء معين إذ تمثل تجربة القراءة الحالية الخلفية الخاصة لهذه المفاهيم. ويستمع ما يشكل فهمنا للعلاقات الفكرية التى يقدمها أو ينطوى عليها النص من البنية المستوية لهذا النص. وعلى حكم القارئ أن يتخطى هذه البنية المستوية للنص. إذ ينبغى النظر إلى هذا الاستواء النصى فى ضوء علاقته بالتنظيم الفكرى الهرمى للنص بوصفه كلاً. والنص يفسر نفسه إذ يعبر لغوياً عن بنيته الهرمية ويقدم للقارئ نمطاً لقراءته. إن البعد المعرفى للنص مبنى على طبقات مختلفة من المعانى، وينظم البناء الفكرى فى شكل هرم فكرى من المعانى<sup>(١٥)</sup>. ويستطيع القارئ استيعاب هذا التنظيم الفكرى أثناء الكشف عن مستوى النص، إذ قد تحدد البنية المستوية للنص تأويل البنية الفكرية وتمييز أهم مواضعها. وتمييز أهم المواضع أو التبرير فى النص Focalization هو الذى يكشف عن التوجه الفكرى للنص القصصى وهو كذلك من أهم عناصر النصوص التداولية؛ إذ يكشف عن حال أو موقف معين. ولا يمكن لنا أن نبدل منظورنا إلى النص إلا بقراءة ثانية، ففى القراءة الأولى وجدنا نصاً يتحرك صوب إظهار تدريجى لمنظومته، والآن نجده بنظرة استرجاعية داخل إطار عمل هذه المنظومة. وتحدث فى القراءة نقلة فى المنظور تنقل القارئ من القصص إلى الوهم، وربما استوت الرواية عالماً أمام ناظرى القارئ بسبب الوهم الإشارى، ولا يمكن لهذه النقلة أن تحدث إلا بأن تعزز جمل الختام الجمل الافتتاحية للعمل، ولكن عند قراءة القصص للمرة الثانية يكون القارئ فى موقف يمكنه من تحديد موقع أى جزء فى النص بالنسبة (ليمين) سياقه - أى الجزء الذى تمت قراءته من النص يسار\* هذا السياق - أى الجزء الذى لم يقرأ بعد. وعندما يتوحد السياقان وتتمسر رؤية الجزء المعزول فى سياقه المتكامل

\* فى النص الأصلى العكس: أى اليسار يمين واليمين يسار لاختلاف اتجاه الكتابة العربية عن اللاتينية (المرجحة).

تكون المعنى المتكامل للنص القصصى . وأن حدود الاستقبال ترجع إلى الحكم والإدراك الذاتى للقارئ وكذلك القيود التى يفرضها الموقف التاريخى الذى تتم قراءة النص فى سياقه .

وبرغم أن عمل الاستقبال لا يتوقف أبداً، فإنه ليس بالضرورة عملية اعتباطية... إذ يجب أن يتبع استقبال النص القصصى منهجاً معيناً إذا أردنا أن نضع أيدينا على كثر العلاقات التى يتضمنها؛ فثمة جوانب فى النصوص القصصية لا يمكن أن تفسر بغير عمليّة استقبال منهجية مبنية على نظرية للقصص . ويمكن أن يفسرها أسلوب عملى سابق للنظرية . إن العلاقات التى يمكن أن توجد فى نص قصصى محدودة عدداً ونمطاً، لأنها خاضعة للحدود الفاصلة للقصص وبينها الأم matrix . ورغم أن القارئ الذى يستكشف النص يجد عدداً كبيراً من العلاقات الخاصة بالموضوع واحتمالات لعلاقات غير مرتبطة بالموضوع، فإن حدود القصص محددة تحديداً واضحاً . وإن ما يميز القصص عن التجارب الحياتية تمييزاً أساسياً هو أن الموضوع فى الحياة اليومية يتم إدراكه من خلال علاقته بأفق من الارتباطات الخارجية التى يجب التكيف معها، بينما فى العالم القصصى الذى يساهم القارئ فيه بالمشاركة فى الموقف القصصى، يحدد العلاقة بين الموضوع والخلفية البناء النصى المرتبط بها . وفى أثناء المشاركة فى عالم القصص والوهم الذى تشهده، يعيش القارئ فى عالم يرتبط ببعضه البعض ولا تشوبه جوانب غريبة من الواقع على خلاف ما يحدث فى التجربة الحياتية؛ ففي القصص يساهم كل شئ - حتى العارض - فى المنظومة العامة، وعندما يحطم الشئ العارض الأوهام فهذا لأجل استشارة أوهام ثانوية، ويجب أن يقر قارئ القصص بأن النصوص القصصية لها أساس نظرى . وعلى ذلك، فكل شئ فى الرواية له ارتباط بها .

إن التنقل بين التحديد وعدم التحديد determinacy indeterminacy هو الذى يحدد شكل النص ويصوغ منظومته السائدة التى تحدد بدورها عملية الاستقبال بل تحدد دور القارئ الضمنى<sup>(١٤)</sup> . ويقدم النص منظومات ثانوية لا حصر لها خلاف تلك التى يحددها تصميم بنائها العام . إذ يستطيع القارئ أن يبنى عدداً غير محدود منها من منظور قراءته الخاص، ولكن يجب أن ترتبط هذه المنظومات بالبنية الأم للنص . إن الاعتقاد بأن النص يفرض منظومته السائدة، من شأنه أن يمنع اعتبار الأجزاء الغامضة - أو غير المحددة - فى النص مبررات لإبداع القارئ، إذ يجب النظر إلى هذه الأجزاء بوصفها تعديلات فى المنظومة العامة، وعلى القارئ أن يستوعب هذه التعديلات أثناء تتبعه للعلاقات النصية بين التحديد وعدم التحديد . وهنا ، أختلف مع جماليات الاستقبال التى يقول بها - «وولفجانج إيزر Wolfgang Iser» ، والتى ظهرت فى مقالاته : (عملية القراءة The Reading Process) ، و (واقع القصص The Reality of Fiction)<sup>(١٥)</sup> . وعلى عكس عدد كبير من الدراسات حول الجوانب الاجتماعية والتاريخية لاستجابة القارئ، يركز مدخل «إيزر» الظواهرى على فعل الاستقبال ذاته وبهذا يضيف بعداً جديداً لجماليات الاستقبال، وأنا أتفق معه فى ذلك فى مقالى هذا ولكنى أختلف عنه فى مفهومى للنص إذ أعتقد أن النص يخلق لنفسه «بنية أم» يجب أن ترجع كل الأبنية الثانوية إليها، وكذلك فإن «إيزر» يعتبر بناء المعنى إنجازاً أصيلاً للقارئ<sup>(١٦)</sup> . فهو يعتبر القراءة عملاً إبداعياً أصيلاً حيث يملأ القارئ فجوات وفراغات عدم التحديد بالاعتماد على قوة خياله، وهو ينجز النص إذ إنه يستمر فى خلق تكوينات دائمة التغير، وبذلك يدخل القارئ فى القصص ويعيشها بوصفها نوعاً من «الواقع» المعقد . ويرى «إيزر» أن التجربة الجمالية للقصص تتمثل فى عملية خلق الأوهام ونسفها وفى الوقت نفسه تكوين أشكال من المعنى وتبديدها . وإذا بدأ القارئ من لحظات

لذلك - يجب تصحيح القراءة شبه التداولية التي تخلق أوهاماً - ليس بقراءة مختلفة فحسب بل بشكل من الاستقبال يعترف بسمة الإشارة الذاتية التي تميز القصص. حينئذ فقط يكشف النص عن بعد التأويل الذاتي الذي يحسوه والذي يجب أن يرتبط به تأويل القارئ ويظهر ما ينطوي عليه لا توازن imbalance متعمد بين التحديد وعدم التحديد، والذي يقضى عليه عندما يقوم القارئ بحمل الفجوات النصية من إبداعه الخاص. ذلك أن اللا توازن شيء أصيل في النص وهو الذي يوجه اهتمام القارئ الضمني في موقف الاتصال القصصي.

إن ما أسميتها «المنظومة السائدة للنص» هي مظهر لديناميكية موضوعية تتكشف تدريجياً من خلال عرض عدد معين من السياقات المتتابعة كما في الديناميكية الممتدة في الرواية أو من خلال وجود سياقات متزامنة مع بعضها البعض كما في ديناميكيات الشعر المكثفة. وعن طريق التعبير عن منظومة سائدة - ولا شيء غيرها - يقدم النص القصصي تجربة ليست بالضرورة مستمدة من واقع ما خارج النص بل متضمنة في عالم التداول نفسه؛ الجمالي المبني بناءً ذا معنى. كما يجب أن أؤكد أن الآراء التي تتبع منظومة معينة في النص القصصي، لا تتوازي مع آراء الحياة اليومية بل تستولد داخل النص حيث تكون لها وظائف نصية خاصة. إن الكتابة الإبداعية للقصص تخلق، أو على الأقل تجرب، منظومات جديدة من الرؤى<sup>(١٨)</sup>، وإن عالم القصص ساحة لتنافس الآراء الجديدة والأساليب الجديدة في تقديم هذه الآراء. وربما نظرنا إلى الرواية على أساس أنها تشكل أفق حياتنا اليومية وذلك بتقديمها لنماذج جديدة لتنظيم تجربتنا.

وبمكثنا أن نفهم المنظومة السائدة للنص القصصي بالاهتمام الشديد بالأبنية النصية وعدم نسيان طبيعة الاستفلائية الإشارة للقصص. ويؤكد «إيزر» على

عدم التحديد أو الغموض فإنه في الوقت نفسه يمارس استقباله الإبداعي ويعيش واقعاً نصياً لا يتطابق أبداً مع معنى معين بل ينشأ داخل إطار رؤى دائمة التغير<sup>(١٧)</sup>.

وبرغم أن عرض «إيزر» شديد الإيحاء والتأثير بسبب دقته وفطنته الظاهرية، فإنه يبالغ في وزن الدور الإبداعي للقارئ. وتعد نظرية «إيزر» نظرية لتغيرات الاستقبال تعتمد على الثوابت الخاصة بالنص فحسب. ولأن «إيزر» لا يناقش مشكلة العلاقات الممكنة بين الثوابت والمتغيرات في عملية الاستقبال ذاتها، فإن نظريته تغفل مساحة من عدم التحديد هي المسؤولة عن تذبذبها بين كونها نظرية في الشكل أو في المادة. إن نظرية تقتصر على متغيرات الاستقبال لا يمكن أن تتعدى القول بأن الاستقبال في كل مرة نتيجة جملة متشابهة من استغيرات، والنماذج التي يفضلها «إيزر» هي روايات «جويس» Joyce حيث لا عمل تقريباً لثوابت الاستقبال التي كانت تمثل أساس النصوص القصصية التقليدية. فعزل البطل هنا يرتبط بالموقف الانعزالي للراوى والقارئ على السواء. وإذا بدت نظرية متغيرات الاستقبال مناسبة في هذه الحالة لتبيان شروط التجربة الجمالية، فإن هذه النظرية لا تبدو مناسبة في حالة القصص التقليدي.

وأرى أن نظرية «إيزر» تصحو معالم ما اعتبره السمة المميزة للقصص، ألا وهي قدرته على التعبير عن نظام من الرؤى Perspectives تقدم للقارئ تجربة تختلف اختلافاً تاماً عن تجارب الحياة اليومية. ففي الحياة الحقيقية لا يمكن الحصول على «الموضوع» إلا باستخلاصه دائماً من سياق يمثل أفقاً لبؤرة الاهتمام أما قارئ القصص فيقابل علاقة قائمة بالفعل بين الموضوع والأفق حددها النص نفسه، وإن هذه العلاقة هي ما يصوغ موضوع التداول. ويقدم القصص إمكانية لترتيب التجربة أو بناء نماذج ممكنة للتجربة ليس بوصفه واقعاً «reality» بل بوصفه لا واقعاً «nonreality».

تعرض، فلنستعمل مع نقص مؤقت  
يمكننا أن نتعمقه، بل علينا أن نعرف بالمكانة  
المهمة لكل ما لم يقل داخل أى عمل<sup>(٢٣)</sup>.

ويجب أن ندعم استقبال النصوص القصصية  
بخلفية نظرية تسمح لنا برؤية معانى الفراغات والتناقضات  
النصية، إذ تحتاج النصوص القصصية من القارئ أن يبنى  
رؤى تجريبية تخضع لمنظومة موحدة تتجاوز أفق حياته  
اليومية وتفتح عليه تجارب جديدة.

إن طبيعة الإشارة الذاتية التى يتميز بها النص  
القصصى تشترط على القارئ أن ينظر إلى بناءاتها  
الشكلية فى إطار أفق بناءات المضمون. وفى أثناء قراءة  
نص قصصى ينبغى على القارئ أن يضع فى اعتباره  
سمة الإشارة الزائفة لمضمون هذا النص وأن يرجع هذا  
المضمون إلى المفاهيم التى تظهره. وهكذا، يلعب الشكل  
دوراً مسيطراً فى النصوص القصصية، إذ إنه يحدد بنيانه  
ونمط الاستجابة التى يستحثها. ويجب أن نفسير هذه  
النقطة بصورة أدق، حتى نتجنب سوء الفهم. إن  
الجانب الشكلى من القصص لا يمكن اختزاله إلى  
قواعد جماليات الشكل، وفقاً لمبدأ الفن للفن، ولا  
لفكرة الصيغة البنائية الجوهرية، فسمة الشكل القصصى  
يحددها دورها الخاص فى تنظيم المفاهيم فى منظومات  
ممكنة من أجل ترتيب الخبرات. فالتمثيل القصصى ليس  
تمثيلاً للعالم بل تمثيلاً لأشكال ممكنة من ترتيب  
الخبرة. وأنا أتفق فى هذه النقطة مع «إيزر». إن المشار إليه  
فى النص القصصى هو المشير بالنسبة للشكل وهذا لا  
يشمل أو يستثنى علاقة المحاكاة بين المشار إليه والواقع.  
فالنصوص القصصية أوسع أفقاً من النصوص الإشارة  
لأنها تعرض أشكالاً من التجارب الممكنة وتخلّقها فى  
شكل رؤى تنتسب لمنظومات موحدة. ولا يكشف عن  
الجانب الشكلى فى القصص إلا التحول من وهم  
المحاكاة الذى نفرزه القراءة شبه التداولية إلى القصص

الإشارية الذاتية باعتبارها سمة فى الخطاب القصصى بل  
نقطة انطلاقه: «نسى» سمة الانعكاسية الذاتية فى  
الخطاب القصصى للخيال الظروف الملائمة لخلق شيء  
«خيالى»<sup>(٢٤)</sup>. ويعتبر «إيزر» أن امتثارة الظواهر الغائبة أو  
غير الحاضرة بمثابة الإنجاز الخاص بذاتية الإشارة<sup>(٢٥)</sup>.  
ولكن هذه السمة الخاصة ليست وفقاً على النصوص  
القصصية لأن التأريخ كذلك يستثير الظواهر الغائبة. إن  
مفهوم الإشارة الذاتية شديد الأهمية لفهم النصوص  
القصصية، ولو أن «إيزر» يعتبر أن أهميته تقف عند  
حدود تقديم الظروف المطلوبة للاستقبال الإبداعى.  
وهكذا، لا يمكن أن نعتبر القصص «حدثاً» ينبغى على  
القارئ أن يقوم بترتيبه وإكسابه المعنى، بل يجب أن يعتبر  
المظهر الفريد لتنظيم معقد من المفاهيم؛ وهذه المفاهيم  
هى التى تصوغ تصميمه العام وتقدمه فى صورة نموذج  
للتجربة. على هذا الضوء، تكتسب طبيعة عدم التحديد  
وعدم الاكتمال والتفتت الخاصة بالقصص مكانة نظرية  
ما كانت لتأخذها لو أننا قصرنا الاعتماد على إبداع  
القارئ<sup>(٢٦)</sup>. وعلى سبيل المثال، فعمل مثل (أوبرا  
أوپيراتا Opera Aperta) لا يمكن أن يقرأ قراءة مناسبة  
إلا بأن نتجنب التوقف عند القراءة شبه  
التداولية غير الناضجة التى من شأنها أن تسمح  
هذا العمل وتحوله إلى ما يبدو «صورة معنى» تامة.  
ولا يمكن أن تؤخذ كل جوانب العمل فى الاعتبار  
وكذلك إمكانية افتتاح هذا العمل إلا بتغيير القراءة شبه  
التداولية إلى قراءة انعكاسية. ينقد «بيير ماشيرى Pierre  
Machery» فى دراسته ( نحو نظرية فى الإنتاج الأدبى  
Pour une théorie de la production Litteraire ) من  
منظور النتاج الأدبى نظرية أمبيرتو إيكو Umberto Eco  
عن (Opera aperta) والدور الذى تنسب إلى إبداع القارئ  
فى إكمال العمل<sup>(٢٧)</sup>. ويبدو أن أسلوب إيزر لا يسلم  
من هذا النقد برغم تعقده:

«إن ما لم يفسح عنه داخل العمل ليس  
فراغاً - يجب ملؤه أو خسارة يجب أن

وتفسيرها الإشارى الزائف. وعلى حين توجد نصوص  
نصبة تفترض قراءة مباشرة شبه تداولية، فثمة نصوص  
يشترط شكلها قراءة انعكاسية؛ فروايات مثل رواية فلوير  
(التربية العاطفية L'Education Sentimentale) ورواية  
بروست (البحث عن الزمن الضائع A la recherche du  
Temps Perdu)، ورواية توماس مان (Der Zauberberg)  
(دير زمبرج) لا تكشف عن معناها  
إلا بأفق قراءة ثانية، وبذلك يتحول إنشاءها إلى  
موضوعها. ففي هذه الروايات يخضع رد الفعل الأول  
المعتاد لدى القارئ الذى تحكم فيه حركة الطرد  
المركزي للاستقبال لأسلوب الإنشاء ذاته. وتنطبق هذه  
الطريقة على شعراء مثل «مالارميه Mallarmé» الذى  
كان ينظم قصصه تنظيماً يستبعد أية قراءة شبه تداولية؛  
فلقد كان يعدد القراءات شبه التداولية غير كافية على  
الإطلاق، وكان يعتمد بناء قصائده فى بناء قصصى  
متبعاً فى ذلك مفهوماً متطوراً جداً للنصبة لا يزال  
مسالماً لليوم. إذ كان يعتقد أن القصص والانعكاس  
مرتبطان ارتباطاً وثيقاً، وتتسق شعرية قصائده مع هذا  
المفهوم. ففي قصائده نجد أن التقنية البنائية التى نفيد  
التشويق التى تكون ممزوجة بغموض فى المعنى تشير إلى  
تأجيل الانتقال من المشير إلى المشار إليه وتجذب الانتباه  
إلى اللغة نفسها بوصفها الوسيط الشعرى. إن قصائده  
محاذية لما سميناه «تبادل العلاقة بين الموضوع والأفق».  
فالموضوع الذى يظهر فى قصائد مالارميه فى سياق أفق  
المعنى، يعد تجسيدا للفعل اللغوى نفسه، وحينئذ فقط،  
تفى فى عملية التبادل المستمر، يمكن أن يظهر معنى  
السياق الشامل الذى يستحيل، رغم ذلك، عزله عن  
البناء اللغوى. وإلى جانب التشويق البنائى اللغوى  
وغموض المعانى التى يجب استعادها فى عملية بناء  
سياق معنى، يكون النفى وسيلة أخرى ضرورية فى شعرية  
مالارميه ذاتية الإشارة. فبدلاً من استثارة الوهم الإشارى،  
يقود النفى فى القصص مرة أخرى إلى المنظومة الخالصة  
لنيران فكرى دون أية حالة إشارية (١٦).

تمثل نظرية مالارميه بداية تقليد يعتبر الإشارية  
الذاتية سمة جوهرية للقصص تستبعد أية إمكانية لقراءة  
شبه تداولية. إن عدم قابلية القصص الحديث للتحويل إلى  
مجرد وهم لا يمكن أن تعتبر دعوة لتشجيع القارئ على  
ابتداء قراءة شبه إشارية اعتماداً على إبداعه الخاص بل  
إن دور القارئ يكمن فى أداء الحركة الانعكاسية  
للاستقبال؛ تلك التى تستند مسبقاً إلى شكل القصص  
نفسه. ولئن نستطيع أن نفهم خصوصية الشكل القصصى  
الحديث دون أن نتبع طريقة فى القراءة تتجاوز  
الاستقبال شبه التداولي. إن نصوص فرانسيس  
بونج Francis Ponge الوصفية - التى تتداخل فيها  
خبرة الأشياء مع خبرة اللغة - وكذلك  
الألعاب اللغوية الموجودة فى أحدث روايات كلود  
سيمون Claude Simon، وجون ريكاردو Jean Ricardou  
وفيليب سولير Philippe Sollers كلها تتبع هذا التقليد  
وما كانت لتفهم بدون نظرية مالارميه فى القصص ولكن  
جيرترود ستاين Gertrude Stein اتبعت هذه الفكرة فى  
القصص قبل جويس. وعلى سبيل المثال فى النصوص  
القصيرة الغامضة المسماة (الأزهار الحانية Tender but-  
tons) لا يمكن استخلاص المعنى بإدراك الإشارات أو  
المشار إليه، بل باعتبار أن الانفتاح الإشارى هو أفق  
التنظيم اللغوى الشكلى للمفاهيم الذى يمثل لب  
الموضوع الشعرى للنص. وقد تم فصل مادة «المعنى»  
عمداً من أجل التركيز على القوة التنظيمية للغة على  
مستوى بناء الجمل، ودوره الأساسى فى تشكيل النص.  
يتحدى الأدب التجريبى قارئه فى إيجاد أنماط قراءة  
جديدة مما يزيد من مخزون الاستقبال، وذلك باستكشاف  
إمكانات القصص، كما أن طرق القراءة الجديدة التى  
يحتاج إليها القصص التجريبى الحديث، بما أتيت لها من  
تقدم فى مجال النظرية من شأنها أن تهين لنا مداخل  
جديدة إلى القصص القديم وتمكننا من توسيع خبرتنا  
بالنصوص الأدبية.

## الهوامش :

- (١) هذا المقال نسخة مترجمة ومراجعة من مقال نشر أول مرة في "Poetics 7" ١٩٧٥ ص ٣٤٥ - ٣٨٧ بعنوان "Was heist Rezeption bei Fiktionalen in Texten?" ما الاستقبال في حالة النصوص القصصية؟. ويسبق أصل المقال تحليل لقراءة النصوص التناوبية وبله عرض لفكرة أن النص هو أفق حياة العالم Life World وأن حياة العالم هي أفق النص ويشير مصطلح "Rezeption" إلى نشاط القراءة وبناء المعنى واستجابة القارئ لما يقرأه المترجم إلى الإنجليزية).
- (٢) انظر مقالتي (ص ٥٢٢ - ٥٢٤) "Fiktion, Negation und Wirklichkeit" (٢٤٠ - ٢٣٥) "Der Gerauch der Negation Fiktionalen" Positionen in der Negativität في "In Fiktionalen Texten" تحرير Harald Weinrich في "Poetic and Hermeneutik IV" (ميونخ ١٩٧٥).
- (٣) انظر : "Die Logik der Dichtung" الطبعة الثانية شتوتجارت ١٩٦٨ ص ٤٩. وبالإنجليزية (The Logic of Literature منطق الأدب) ترجمة M.J.Rose بلومنتلن ١٩٧٣.
- (٤) من أجل نظرية في التمثل القصصى انظر : H.R.Jauss "Negativität und Identifikation: Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung" في "Positionen der Negativität" ص ٢٣٩ - ٢٦٣.
- (٥) باريس ١٩٦٤ (ص ٣٧) وبالإنجليزية "The Words" الكلمات : ترجمة Bernard Frochman (نيويورك ١٩٦٤).
- (٦) لتحليل تاريخ القراءة وتاريخها في المجتمع البورجوازي انظر : الدراسة الشاملة : القصص وعامة القراء : التي قام بها ك. د. ليفير Q.D.Leavis الطبعة الثانية (لندن ١٩٦٨) "Fiction and Reading Public".
- (٧) الموضوع theme والأفق horizon مصطلحات رئيسية في طراهرية E. Husserl انظر Erfahrung und Urteil تحرير L. Landgrebe (هامبورج ١٩٤٨) وبالإنجليزية Experience & Judgement التجربة والحكم تحرير Landgrebe وترجمة K. Amerik, S.J.S. Churchill H.R. (Evanston, 111, 1973) تأملات في مشكلة الارتباط Reflections on the problem of Relevance بقلم A. Schütz (نيوهالان، ١٩٧٠) حيث يتم عرض نظرية Husserl في الموضوع والأفق عرضاً مفصلاً. أما الطبعة الألمانية فانظر : Das Problem der Relevanz (فرانكفورت ١٩٧١).
- (٨) انظر : "Kritik der Urteilskraft" تحرير K. Vorländer هامبورج ١٩٥٩ ص ١٥ : الحكم هو القدرة على فهم الخاص بوصفه مصنوعاً من العام، فإذا عرف العام (القاعدة، المبدأ ، القانون) كان الحكم الذي يشمل الخاص محدوداً. أما إذا كان الخاص الذي يبحث له عن عام مفروضاً فإن الحكم مجرد صدق أو انكاس. (هذه ترجمة مؤلف البحث من الألمانية إلى الإنجليزية).
- (٩) كانت إينغاردن Ingarden أول من وضع هذه المفكرة تفصيلاً، انظر : "Das Literarische Kunstwerk" الطبعة الثانية (Tübingen 1963) وخاصة الفصل الثاني : العمل الفني الأدبي Der Aufbau des Literarische : ص ٢٥ ترجمه إلى الإنجليزية George Grabowicz (Evanston, 111, 1973).
- (١٠) وليس عبر هذا النوع الثاني من القراءة يستوى شروط ما أسماه نيتشه "فن القراءة الطبعة الفيولونجى" في مقدمته إلى Morgenröte إذ يقول : "علماً الفيولونجى" فقه النعمة التاريخى [كيف نحس القراءة ونهضم المعنى منها] وتفصيلاً : وبعبارة : إذ تترك الأبواب الحلقية مفتوحة؛ وهى قراءة لا يتوقف بعدها التفكير وتحتاج أنامل وهبوطاً حساسة Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden تحرير K. Schleier (ميونخ ١٩٥٤) (الترجمة من الألمانية إلى الإنجليزية قام بها مؤلف البحث).
- (١١) إذ هذا التشابه المتقيد بين كل العاصم النصية بزاد إشكالياً عند المؤلف كلما زاد وعيه به. في تعليقه على كتابه (مدمم بولغارى) يصف فلوجير مشكلة المؤلف عندما يصير قارئاً لنفسه بينما لم يتم كتابته. وذلك في خطاب إلى لوبز كوليه Louise Colet بتاريخ ٢٢ يوليو ١٨٥٢. منشور في Extraits de la Correspondance ou préface à la vie d'écrivain تحرير G. Bollème (باريس ١٩٦٣ ص ٨٣)، يقول فلوجير إن الكاتب والقارئ سواء في عدم السيطرة على العمل القصصى.
- (١٢) في رسالة الدكتوراه وعنوانها (Der Begriff der Kunstkritik in der deutscheon) يقدم فالتر بنيامين هذا المصطلح ليصف (Ben 1920) Romantici clig نظرية فردريك شليغل عن الاستقبال. ويرغب أن أثر هذه الرسالة غاب وسط أعمال لاحقة، فإن تحليلها الدقيق العميق لنظريات الاستقبال الرومانسية لا يزال يقدم أساساً قيمياً لوضع نظرية حديثة في القراءة.
- (١٣) انظر الطبعة الخاصة من Esprit 12 (١٩٧٤) بعنوان : المحاضرة الأولى : قضاء النص. Lecture 1 : L'espace du texte. وبين مقال جان ريكاردو La Révolution textuelle Jean Rieardou الثورة النصية : ص ٩٢٧ - ٩٤٥ كيف أن الأشكال الأدبية الجديدة تغير أشكالاً جديدة من القراءة.
- (١٤) حول العلاقة بين التحديد وعدم التحديد انظر مقال : "Der Gerauch der negation in fiktionalen texten" p. 240.



(١٥) انظر ولفجاخ ليزر، عملية القراءة : مدخل طواهي في كتاب «القارئ الضمني» Wolfgang Iser "The Reading Process: A phenomenological Approach" (1974) In the Implied Reader (Baltimore). يشير النص توقعات معينة ويسقطها نحن على النص بطريقة تخزل الاحتمالات متعددة المعاني Polysemantic إلى تأويل واحد باتباعها التوقعات التي استتيرت وبهذا يتم استخلاص معنى عام متفرد. إن طبيعة تعددية المعنى في النص وعملية خلق الوهم لدى القارئ عنصران متضادان .

وهكذا، فإن بناء المعنى جزء من تكوين الأوهام من خلال القراءة . ففي هذا السياق من المهم أن نشير إلى أن اختزال إمكانات معاني النص بمد بالفعل جزءاً من العملية البدائية الخاصة بالاستقبال التداولي . إن القدرة على اختزال إمكانات المعنى مفترضة في كل مواقف الاتصال . انظر كذلك : واقع القصص : مدخل وظيفي للأدب « The Reality of Fiction: A functionalist Approach to Literature »

New Literary History 7 (1975) P7- 38.

(١٦) انظر : القارئ الضمني ص ٢٩٠ The Implied Reader تبدأ بآليات النص في الظهور عندما نحاول فرض شكل متسق عليه. وهي تمثل الوجه الثاني للعملة التأويلي، إذ هي إنتاج عفوي للعملية التي تخلق التباينات بمحاولة تجنبها وإن وجود هذه التباينات هو ما يبدنا إلى النص ويفرض علينا أن نقوم بفحص إبداعي ليس للنص لحسب بل لأنفسنا .

(١٧) تختلف عملية الاستقبال اختلافاً كبيراً حسب قراءة النص من حيث القراءة الهادئة والقراءة بصوت مرتفع أمام جمهور فالقراءة الهادئة تعتمد أساساً على اللغة المكتوبة، أما القراءة بصوت مرتفع فتضيف تنقيصاً معيناً وضبطاً معيناً على الكلمات، وهكذا يتم اختزال المعنى العام الشامل في شكل خاص، ولكن هذا الاختزال نفسه الذي يحد من احتمالات التأويل هو ما يجذب الانتباه إلى وجود احتمالات أخرى .

(١٨) إن تعريف فلوريير الجديد للأسلوب بأنه : manière absolue de voir les choses يمكن أن يفتنى من أي معنى ميتافيزيقي ويؤول على أنه يقصد تحرير الكتابة من أنظمة قوالب الرؤى المكررة وقوالبها اللغوية النمطية (خطاب إلى لوز كولي بتاريخ ١٦ يناير ١٨٥٢) .

(١٩) « Die Wirklichkeit der Fiktion » في : Rezeptionsästhetik : Theorie und Praxis ترجمة المؤلف، (مونيخ ١٩٧٥) تحرير R.Warner ص ٢٩٢. من أجل نسخة مراجعة ومترجمة لهذه المقالة انظر : « The Reality of Fiction » واقع القصص .

(٢٠) « Die Wirklichkeit der Fiktion » ص ٢٩١ .

(٢١) في هذا السياق يشترح كارل مورر Karl Mourer نصراً مبدعاً « بين » « فجوات المعلومات » و« الفراغات الشاعرة » التي على القارئ أن يملأها ( Formen des Lesens وهو بحث قدم إلى Tagung des Deutschen Romanisten verbandes أكتوبر ١٩٧٥ في مانهايم . مع ذلك يجب التنبيه إلى أنه حتى الانفتاح القصصي يفترض مبدأ التمام القصصي .

(٢٢) (باريس ١٩٧٠) Pour une théorie de la Production Littéraire

Opera aperta (ميلان ١٩٦٢)

(٢٣) ترجمة المهر (باريس ١٩٧٠) Pour une théorie de la Production Littéraire

(٢٤) انظر مقالتي 96- 117 (1977) Yale French Studies no.34 Position and Negation in Mallarmé's "Prose Pour Des Esseintes" وذلك لمناقشة أكثر تفصيلاً [المؤلف] .

# الفضاء - الزمن \*

## اقترب سوسيلوجى

كانديدو بيريث جايجو

### مقدمة

البروفيسور كانديدو بيريث جايجو هو أستاذ لغة اللغة الإنجليزية بجامعة «سرقسطة» الإسبانية وعضو *International Seminar of Politics and Humanities* بجامعة هارفارد ومحاضر نشط في هذه من الجامعات الأوروبية والأمريكية . وهو لتلميذ نورثروب فراى ومطبق لطروحه في نطاق النقد الأدبي ونقد الرواية على الأخص . نشر عدة دراسات أدبية منها : «البطل الوحيد في الرواية الأمريكية» و «الأدب والتشرد في إنجلترا المعاصرة» و «مستويات الدراما عند Marlowe» ، إلخ . وله عدة كتب في نقد الرواية من أهمها : «مورفولوجيا الرواية - اقترب سوسيلوجى من المسألة السردية» الذى ننقل هنا أحد فصوله إلى العربية ، و «الأدب والسياق الاجتماعي» (مدريد ، دار نشر SGEI ، ١٩٧٥) و «دوائر سردية» (سرقسطة ، دار نشر : Universidad ، ١٩٧٥) ثم «سيكوسيميوطيقا» (سرقسطة ، دار نشر : Universidad ، ١٩٨١) ، وجميعها تشكل وحدة واحدة وتسير في الاتجاه نفسه .

ويطرح بيريث جايجو ، في كتابه : «مورفولوجيا الرواية» ، عدة تساؤلات تهدف إلى إعادة الرواية إلى سياقها الاجتماعي والبحث داخلها عن نموذج للواقع . ولغة محاولة لدراسة سوسيلوجية المسألة السردية من منظور العلاقات الداخلية للنص السردى سواء أكان ذلك من الناحية اللغوية أم من ناحية المفهوم ، وهي محاولة للتوصل إلى نوعية سردية . وإذا كان نفوسكى يطرح عدة قواعد ونظم تحكم النص على أساس الجملة ، فهذا الكتاب يسعى إلى الهدف نفسه ولكن على أساس النص السردى في مجمله ؛ مقتفياً أيضاً أثر فلاديمير بروب ونورثروب فراى وغيرهما .

وهو يهتم ببنية السرد من منظور سيميولوجى بنوى يذكر به - «سوسير» ويختلف عن التناول السيميوطيقى ذى الرائد الفلسفى . ومثل هذه الدراسات ( السيميولوجية - السردية ) تعتمد أساساً على النص السردى في مجمله ، وهو ما بعد تقدماً واختلافاً عن النقد البنئوى التقليدى .

وتلجأ هذا المجلد تأتى من كونه نقطة انطلاق لأعمال أخرى أكثر تحليلية للكتاب نفسه ولدراسات أخرى قام بها لقادة آخرون ، كما أنه يقترب بشكل أو بآخر من حصاد استنتاجات حركة «النقد الجديد» *New Criticism* الأمريكية في المجال نفسه .

\* هذه ترجمة عن الإسبانية للفصل العاشر والأخير من كتاب «مورفولوجيا الرواية» (مدريد ، دار نشر «فوندامنتوس» ١٩٧٣) للنقاد الإسباني كانديدو بيريث جايجو (Cándido Pérez Gállego) . وقام بالترجمة - محمد أبوالمعاط أستاذ الأدب الإسباني بجامعة القاهرة .

بوسعنا أن نتكهن بأن الزمن المسرود لابد وأن يقبل تقسيمات من نوع خاص جداً ليست لها دائماً علاقة بخطة النص الخارجية . حتى آخر القراء يعلم أن الزمن في الرواية هو حالة لها فقط بعض صلة بالواقع لكنه ليس نموذجاً حياً للشغافية . على هذا النحو يمكن اعتبار أن الرواية تقبل على سطورها مجموعة استخدامات زمنية، عبارات محددة، وأن تحت هذا الترتيب تنساب نظرية أصيلة من «الأزمنة الخاصة» للمواقع المسرودة - التي تدوم في الرواية فترة أطول من دوامها في الواقع - أو للمواقع التي تفتقر إلى زمن . وينبع كل هذا الطرح الخاص من منظور يرى الزمن عنصراً يشغل حيزاً أو فضاء. وإذا كان بوسعنا أن نتحدث عن «مكان» في الرواية، لم لا يمكننا الحديث عن مكان زمنية لفضاءات تخضع لاستخدامات زمنية خاصة؟ وهذه الطريقة - أي إخضاع آلية تقييم الرواية إلى عنصر آخر (داخلي وخارجي) - يجب أن تؤتي ثمارها : فخذ هذه اللحظة، إذا كانت الرواية توظيفاً للزمن، يمكن الحديث عن استخدامات له، الاتجاهات، روابط ... إلخ .

وتمترض هذا المنهج في الحال عقبات . ولندلل على ذلك بصفحة من رواية (ميوار) <sup>(٢)</sup> ولنستخرج منها الإشارات الزمنية : بعيد ذلك ... بقية الليل ... في اليوم التالي ... مبكراً ... في وقت قصير ... في ذلك المساء . وهي لا تعكس مطلقاً أية بنية زمنية ما لم تخضع لهيكل لفظي (verbal) . فالتكوين السابق في حاجة لأن يكون مصحوباً بمجموعة من البيانات : الأفعال وحدها قادرة على منحها . لكننا عند نقل هذه الأفعال على حدة (همس ... نمس ... لم يفمض له جفن ... نهض ... شاجر ...) نلاحظ تعديلاً زمنياً مغايراً طرأ على الأمثلة . هنا، تتخذ الأفعال - بكافة ما يترتب على وجودها - هيئة أسلوبية . ولا شك أن «بعيد ذلك همس لويس» له قيمة دلالية أسمى و ينطوي على إشارة زمنية أوطد من «وفيها واثته أفكار شريرة، مثل الفرار من المنزل، دون أن

لنتصور لبرهة أنه يمكن اعتبار ذكر الزمن في الرواية ملمحاً أسلوبياً كغيره، وأن من الممكن قراءة أي تنبيه زمني على أنه إشارة إلى موقع (Situación) سردي لا يخرجنا عن الرواية بل يغمص بنا على نحو ما في حبيكتها . وأي اقتراب من الزمن في الرواية ينبغي أن يتحول إلى تحليل شكلي وأن يتجنب العديد من الطروح الفلسفية التي ابتعدت بالمسألة عن نقطة بدايتها الحقيقية . فالزمن موجود، وقبل أن يكون إيعازاً أو نظاماً هو علامة تظهر في السرد في تلك اللحظة المحددة، في تلك الغرفة ... وخلال صفحات، لا ترتبط بحركة البطل بالزمن، ثم، فجأة، في مكان ما من السرد، يتحرى الوقت في ساعته أو تجعله دقائق ساعة قريبة يتذكر أو هو ببساطة يفكر في أنه يعود إلى بيته متأخراً . هذه الطريقة لتحليل أسلوبية للزمن تسعى وراء تحليلية ظهوراته في الرواية : طرائقه المختلفة للتواصل مع الحركة التي مهما كانت استاتيكية لا يمكن أن تتجنب ذكره، لا يمكن أن تتجنب البحث عن أنموذج لتوزيع عنصر الزمن وتوظيفه، كأنما الزمن هو أحد معطيات النص، مثله في ذلك مثل الأسلوب، وعليه يصبح لزماً عدم الخروج عنه . والأشياء التي سيقدم عليها البطل ينبغي أن تخضع لهذا العنصر الداخل في تطور البطل ذاته .

يبد أنه يمكننا أيضاً الحديث عن فضاء زمني . وأية تحليلية سردية تفكر في التفكير على أنه نظرية مسبقة . وهذه الطريقة التي تطبق على الجملة - الرواية قاعدة كالتي كان يطبقها في اللغة، على سبيل المثال، زليج هاريس (Zellig Harris) <sup>(١)</sup> تعرض لآلية لتفكيك الحكمة في وحدات ، السلوك الكلي في أحداث صغرى . وهو منهج - بداية بـ (مورفولوجيا الحكاية) لبروب - يشير إلى خمسة أعوام من الاجتهاد النبوي ويمكنه أن يؤدي إلى أبعاد أخرى . ولا شك في أنه يمكن تفكيك الزمن داخلياً إلى عناصره على اعتبار أنه علامة موقع . وكما يقبل الزمن الحقيقي (الزمن الخارجي) تقسيماً خاصاً،

الليلة» أو «في الليلة التالية»، التي تعتبر مكتملة لأداء متساوى البعد عن نقطة معينة . وهكذا تشكل سلاسل من الإمكانية الزمنية وتتنوع في أطوار تندمج فيها الأحداث الأدبية (٣) . ونشير بذلك إلى ما يناقشه وليام إيمبسون (William Empson) في حديثه عن هوبة، عن حشو (tautology) يلحق الأحداث بساحتها الطبيعية<sup>(٤)</sup>. لكن الكاتب، أى كاتب، أعلم بميله الشخصي إلى أن يكون المساء مركزاً لإحدى رواياته، والليل مركزاً لأخرى. وتدور هذه الآلية من الميول والنزوعات حول نقطة بعينها : احتمالية التفسير وحتمية العلاقة المكررة/بطل /حدث اللتين تتطلبهما أية برمجة أسلوبية . من هنا تنشأ خطة لكل فضاء وزمنه الخاص، ونشق الرواية لنفسها طريقاً كلعبة أفعال متكررة، فيترتب زمن عني كل موقف عاطفي وينبئ قالب يصلح لتطور كل ممارسة (Praxis) .

بهذا نقترح من طرح موحد ونتجه صوب وحدة في هذه الفوضى من الأزمنة التي تعرضها كل رواية في انسجام ظاهري (الخطة، المستقبل، الذكرى، الآن، الماضي المفترض ...) . لكن بما أن نيتنا هي أبعد ما نكون عن الفلسفة، ونهدف إلى الاقترب من سوسبيولوجيا أمر واقع، يتحتم علينا أن نوضح كيف يمكن حل هذه القضية فقط عن طريق لعبة من الإشارات المترابطة : الأصوات التي أنتجتها آليات استبطانية، من ناحية، ومن ناحية أخرى أصوات الموضوعية . على هذا الأساس، وبعد أن تحدثت كلتا القناتين، يمكن أن يتحقق انسجام القالب الذي يشترك فيهما معاً، في كلا النظامين .

وهذا هو التنبيه الأول خاصة عند معالجة المسألة أسلوبياً، وعند تحليل هذه التقطيعات («مرت ستان»، «في صباح اليوم التالي») على أنها مجرد علامات، ولكنها علامات تسبب في الحال في انفصالات داخل فضاء مستمر وتكسر الحكمة السردية . هل هذه هي

يدري لم؟). ومع هذا، فالقضية قد طرحت بالفعل وعلينا تجنب الدخول في مبالغات فلسفية لحلها . ما يهمنا سيكون ملاحظة موقع الإشارات الزمنية وأدائها في السرد وكيفية توزيعها في سياق يتحرك كآلية زمنية .

وهذه الآلية تحترم مكوناتها، كآلة تجرى عمليات جمع وطرح وضرب وقسمة على كميات موجهة وتبحث في الحال عن ناتج هذه العمليات . ويصير منهج «التوزيع» المعياري هذا بياناً من الأشكال والتجانسات . وتدل هذه الأفعال المنفصلة عن بقية النص على ديناميكية استخدامات معينة وتوضح أين يمكن أن توجد فضاءات مكشوفة أو غير مدمجة في ذلك المخطط الإجمالي من التلاحمات الذي هو الرواية . ويمكن، على هذا الأساس، فهم عملية الشيء/صورته على أنها «خطة استخدامات للفضاء»، بل يمكن أن نقيّمها على أساس من الحواضر/ردود الفعل . وهكذا تتحول رواية «الأهداف المحققة» إلى «أزمة مستخدمة في تحقيق أهداف» ورواية «ينبغي أن تحدث للبطل أشياء» تصير رواية «زمن يمكن أن تحدث فيه للبطل أشياء» . بهذه الطريقة نحن «نؤمن» الفضاءات المسروقة وننقب عن مكون جديد داخل آلية استخدامات . وهذا المنحى الذي يدمج مناطق محددة في أخرى يقودنا إلى طرح خاص له علاقة بميول المؤلف فيقدم لنا مناطق «صباحاً»، «مساءً»، «ليلاً» على أنها فضاءات (Espacios) متكررة في العمل الأدبي، إلى ذلك الحد الذي تصير جميعها عنده (الثلاثة معاً، ولترمز لها بـ E-3, E-2, E-1) محاور تدور في فلكها آلية كاملة من الأداءات، وتصير لـ «عند الفجر» أو «في اليوم التالي» أو «في ذلك الصباح» أو «في صباح اليوم التالي» قيمة محددة، وتغدو تقسيماً متكرراً - اتفق أو اختلف مع تقسيم فصول الرواية - يشير إلى أن السرد قد بلغ وقفة (Pause) . وهكذا تتحول هذه المنطقة إلى مكن لأداءات متعددة ويمكن اعتبارها فضاء مشغولاً، في مقابل «في المساء» أو «ليلاً» أو «تلك

ونشر فيها إلى تلك الفضاءات الشاغرة أو تلك المشبعة بالمعلومات . بهذا نقترّب كثيراً من استيعاب توزيع الأزمنة الذى يتيح لنا مجمل الرواية . إذا فهمت أسلوبية الزمن على هذا النحو سنصل بتحليلنا إلى نقطة صراع بين البنية والأحداث الخاصة ، بين خط مستمر وأحداث عارضة ، وسيصبح هذا النظام آلية مستقلة .

وبالتبع ، فى أحيان أخرى ، ليس لزماً علينا أن نلجأ إلى هذا الفرض ، لأن المؤلف ذاته يعطينا الساعة التى يقع فيها الحدث . إن هذا المؤشر الزمنى (ولنرمز إليه بـ IT) هو مقياس ثابت يتكرر فى سياق الرواية . ويمكن القول بأن الرواية تجرى بين (IT) مختلفة (أى مؤشرات زمنية مختلفة) ، كما لو أن ثمة ساعات مرئية تسجل دائماً حركة البطل : «كانت الساعة الخامسة صباحاً» ، «عند مرور جابريل بالميدان كانت الساعة تدق السابعة» ، «فى منتصف النهار ، كالمعتاد ، خابر مارتا» .. إلخ . إن إعادة تركيب الواقع على هذا النحو تقتصر على مؤشرات زمنية حقيقية . ففى ذلك الفصل من الرواية هنالك بالضبط خمس إشارات محددة إلى الزمن ، ومن ثم يمكننا أن نتخيل ستة فضاءات حول تلك المؤشرات الزمنية الخمسة . على هذا الأساس ، بوسعنا تحليل الطريقة التى يملأ بها المؤلف كل فضاء . والطريف أنه ، فى بداية كل فصل ، يجعل المؤلف تحديد المكان والزمان ، لكنه شيئاً فشيئاً يقوم بتمديد هذه الإشارة . فتصبح عبارة «كان الوقت مساءً» شاشة تتسع لخمسة أو ستة تخصيصات فى هذه الفترة الزمنية المجهلة .

لكن مفهوم (IT) ينقلنا إلى حالات من نوع خاص . فعبارة «كانت الساعة العاشرة ليلاً» عبارة سليمة كمعبارة «فى نهاية الخريف» ، وهو ما ينقلنا من (IT) - الذى يشير إلى اليوم - إلى (IA) - الذى يشير إلى فترة عام كامل . نلاحظ ، بهذه الطريقة ، النحو الذى ينساب فيه السياق المسرود من خلال (IT) و (IA) . لكن من

اللحظة المناسبة لنقول إن تحليل النص السردى إلى أزمنة متعددة على هذا النحو يميل إلى الذاكرة تحليلية الشكليين الروس ؟ الحق أنه كما يمكن تفكيك الحبكة فى وحدات مصغرة بوسعنا تكسير «المستمر الزمنى» فى استخدامات زمنية خاصة وتحويل السرد إلى «كثالوج» حقيقى من الاستخدامات والأشكال الكرونولوجية ، وهكذا نصل إلى كرونولوجية تامة للرواية . ولكن لا يجدر بنا أن ننسى أن هذا التسابع لأزمنة ذات طبيعة مختلفة يخضع لمبدأ من المرونة وآخر من التشويه سنعود إليهما لاحقاً . الأهم هو اعتبار «مقياس الزمن» نظاماً تقام بداخله استخدامات خاصة ، كشبكة تتوالد فيها مواقع خاصة . فعندما نتحدث رواية عن «ذلك الصيف» ، هذه المنطقة تشتمل على أى تخصيص تجريه داخل هذا الفضاء . ومثلما تحدثنا عن «النطاق السردى» بوسعنا الآن أن نتحدث عن «النطاق الزمنى» . بل إذا اقتضينا أثر ما قلناه فى مقام آخر ، بوسعنا اعتبار «ما هو خارج النطاق السردى» فضاء غير مزمّن . ومبدأ الشفافية هذا يقودنا إلى توحيد المورفولوجيا الفضائية (المكانية) والزمنية فى الرواية وسوف يمنحنا صورة شاملة إيجابية جداً . بيد أن مسألة جعل «النطاق السردى» منطقة مزمّنة سوف يرد إلينا أيضاً تراكمًا من الصعوبات ذات الصبغة الأسلوبية . على أية حال ، يجب أن نرسم خطة لـ «استخدامات الزمن» نلحقها بكل فضاء مسرود . وداخل هذا التصنيف سنبحث عن مخطط يبين العلاقة التى تربط «استخدامات الزمن» بـ «وظائفه» ، نقترّب من خلالها من تفسير ميشولوجى لوظيفة الزمن فى الرواية ، بل بوسعنا الوصول بنظريتنا إلى صورة أشمل للمسألة الأسلوبية . لذا ، فإن أول حيلة علينا أن نحتالها ، أول آلية نفكر فيها ، يجب أن تكون تلك التى تعيد لنا ما لدينا : الرواية ، وتوضح لنا فيها بعض الملامح الأساسية التى لا نستطيع تخيلها والتى تجعل من الرواية «نظام معلومات» تنطلق منه فى عملنا . فلنتناول إذن أية رواية ،

السرد» لأنه يتجنب أى تفكك أو خطأ أو انحراف ويصبح محورياً قياسياً يفرض على بنية الحدث «تطورها الكرونولوجى» .

من هذا المنظور، يصير السرد إشغالا (أو ترصيعا) داخل الزمن . يفهم من هذا أنه يمكن إجراء هذا الترصيع كما يعن لنا طالما توفرت لدينا مؤشرات لهذا التوزيع . ولد «الترصيع» داخل الزمن نقاط اتصال عديدة بـ «الترصيع داخل الفضاء» ، أو على نحو أفضل : بالترصيع أو الإشغال فى إطار وصف الفضاء «ارتفعت الصخور فى الصحراء كأشباح مترصدة . ورأى جون أن الهندى .. إلخ .» ، فهذه إشارة إلى أن لهذا المنظر وجودا زمنيا ، فهو على صلة بنظام مختلف عن وظيفته الأساسية . لذا فإنه عند تصوير المنظر/ الموقع السابق ، بعد وصف المكان والإشارة إلى الشخصوس ، لامناص من أن تعطى لنا فى مكان ما - سواء فى هذه الفقرة أو فى الحوار - أية إشارة زمنية ، لامناص من أن تعطى لنا وحدة زمنية ولو فى أقل الحدود الممكنة لتوحى بأن هذا المنظر يحدث وينتمى لنظام زمنى ؛ وتظهر الإشارة «خلال وقت كاف ظل جون ينظر فى ترقب» ، ومن ثم ، ومن خلال تعاقب منعطفات الحدث ، يمكن «توليد» الأماكن التى تبدلت بعد تلك الإشارة والفضاءات التى تأثرت على نحو ما بالزمن . وهكذا ، فإنه فى «الفضاء الوصفى المستمر» - الذى اشتمل من قبل على وجود (أ) و(ب) - تأخذ فى الظهور وتنظم فى السرد مؤشرات «مرت عدة ساعات» ، «بعد دقائق قليلة» .. إلخ .) ليست إلا (IT) و (IA) .

إذا كانت الرواية أميل إلى أن تكون بيوجرافية ، فإن الزمن هو عنصرها الأساسى . وحتى أية بيوجرافية رديئة (كقصة راعى بقر يبحث عن هندى فى الصحراء) لابد أن تنطوى على «أسلوبية زمنية» - يجب أن تشتمل على بعض ملامح «ما هو زائل حقيقة» - أن تصبح أسلوبية زمنية أصيلة . وهنا باستطاعتنا الحديث عن

الأخرى عند هذه النقطة أن نكون أكثر موضوعية . فنحن لا نسمى وراء طرح فلسفى بل نفتفى أثر مؤشرات محضة موجودة دائما فى مكان ما من السرد . لذا نستطيع أن نعتبر أن الرواية هى سلسلة من الفضاءات بين (IT) مختلفة و(IA) مختلفة، وأن بمقدورنا اقتراح صيغ بهذا الشكل :

(م) ... (IT) : فى الخامسة صباحا ، (IT) : فى منتصف النهار ، (IT) ... :

(ن) ... (IA) : فى نهاية الصيف ، (IA) : شهر يناير ، (IA) : منتصف شهر مارس ...

هذه المجموعات لا تعطى لنا منفصلة وإنما يدخل السياق الزمنى بالطبع فى كلا المؤشرين لتنتج عنه نماذج مثل :

(م) (ن) ... (IT) : فى الخامسة صباحا ، (IA) : فى نهاية الصيف .

... (IT) : فى منتصف النهار ، (IA) : شهر يناير .

أو تراكيب أخرى مشابهة .

ومهمة التحليل هى اعتبار أن أشكال (م) و (ن) تتداخل وتتشابك بالطبع فى علاقة ينهى ملاحظتها بكل دقة . لأن الزمن والمناطق المسرودة متشابهتان ، والعلاقة المتبادلة بين (م) و (ن) توضح لنا ما الذى ينهى أن يعطى لنا فى فضاء مستمر، فى مكان به حروف جر . وعلى ذلك نفهم السرد على أنه مناطق مؤشرات - سواء أكان (IT) أم (IA) - ومناطق ساكنة ؛ مناطق ديناميكية ومناطق استاتيكية . وندخل بذلك فى نظرية لإيقاع قريبة الشبه بتلك التى سنطرحها عند تفسير وظيفة الحكايات الجانبية فى تطور الحكايات المركزية . ولحظات «التسلسل الزمنى» تلك دليل على أن الرواية ، من هذه الناحية بالضبط ، خاضعة ومرهونة بمقياس ، بقاعدة . أى أن الزمن يصبح هو قواعد (Gramática)

استخدامات منطقية للزمن ، زمن حقيقي وزمن متخيل .  
وراخي البقر ذاك والهندي سيخضعان ، دون أن يعلما ،  
لمستمر سردي تغدو فيه «فجأة» ، «بعد عدة ثوان» ، «بعيد  
ذلك» ، «في المساء» . إلخ ، علامات أساسية لممارسته .  
هذه العلامات تجدد أداءهما وتفصل بين أنظمتيهما  
الدفاعية في سرديته تشق طريقها على أنها «أنماط  
يستخدم فيها كل شخص زمنه» .

ويستخدم كل شخص الزمن بأن يذكره («غدأ  
أعود» ، «مضى عامان على ...») أو بأن يشير إلى نشاط  
شخص آخر («أذكر جيدا السنين التي قضتها ماري في  
المرزعة» . وهذه الإشارات مباشرة وتصدر عن نصريحات  
حقيقية مستخرجة من نوع من الحوار/ الحقيقة. بيد أن  
كلتا الطريقتين يمكن أن تدخل في نسق آخر أعلى إذا  
اعتبرنا أن كل ذكر للزمن ينتمي إلى محورين آنيين:  
(IT) و (IA) .

في الشكل التالي ، فصلنا بينهما وإن كان من  
البديهي أن كليهما وحدة واحدة . في المحور (IT) ينتم  
رصد التفصيلات الزمنية التي تنطوي عليها الأفعال في  
زمن الماضي والمستقبل . وفي المحور (IA) تتكرر العملية  
نفسها . والشكل الأساسي إذن هو خطة تشتمل على  
كافة «أنماط الزمن» التابعة من السرد مباشرة . وسنحاول  
تجنب أية «شاعرية» أو أية «فلسفة» للزمن ، فهدفنا اقتفاء  
أثر كل ذكر له في السرد . لكن هذا الشكل مبهم لأنه  
يخلط بين ذكر (أ) أو (ب) للزمن («سأنظرك ساعتين»)  
وذكر المؤلف له («مضت ساعتان وخوان مازال  
بالحانة» ) . وتوضيح ذلك ضروري لكن بعد أن نعي أن  
هذا الشكل ، في نهاية الأمر ، ليس إلا نقطة انطلاق  
بصرية لتحليلية زمنية متكاملة . ففيه رصدت  
الاستخدامات والمواقع ، وتلاحمت الكميات الزمنية  
الموجهة في قانونها الخاص . ولقد فصلنا بين المحورين  
لكن دون أن نفعل أن (IT) ينتمي بالطبع إلى (IA) ، لذا  
من الطبيعي وجود أوجه شبه ولو طفيفة بينهما .

«سأظل حتى الغروب» .

«قبل ذلك بساعتين» .

العاشرة صباحا ... «مرت خمس دقائق» ... «كانت الساعة الثالثة»

IT

IA في نهاية الصيف سبتمبر أكتوبر

«عامان وهو يتعقبك» .

«ستحضر أنت في شهر يناير» .

ويعطينا هذا الخط فرصة أيضاً لقصر موضوع الرواية  
على نظام من الإشارات إلى محور مرسل للحدث ، إلى  
كمية متغيرة القيمة تنتمي إلى العلامة الوصفية وتشكل  
جزءاً من «النطاق السردى» . وبهذه الطريقة يمكن  
إضافة بقية «ثوابت» الرواية إلى هذا الشكل وبناء  
أنموذج ينضم إليه ، على سبيل المثال ، «الحوار»  
و «المنظر» بنجاح ، وهو بناء يتأسس فقط على أساس  
الاستجابة لعنصر الزمن وحده . وليس المقصود بذلك  
خلط الكميات متغيرة القيمة ، بل المقصود ملاحظة أن  
الفضاءات التي لا تستجيب لهذا العنصر ، الفضاءات غير  
الزمنية ، هي أيضاً تحتوي على إشارات زمنية . وبوسعنا  
في هذا المقام أن نسوق أكثر الأمثلة تنوعاً .

ولا ينبغي أن ننسى مطلقاً أن كل معالجة للماضي  
هي أيضاً تشبيه سردي ، وأن التذكر من حيث هو  
أنموذج للرواية بقبل في تطوره عدة محاور (مرور يوم ،  
مرور عام ...) يجب أن تكون بمثابة هيكل أولي ، وأن  
الديمومة المطلقة للسياق المتخيل ستشغل «كل ما يحدث  
بين أبعد إشارتين إلى الزمن لهما علاقة بالحكاية» .  
لكن قبل العودة إلى فكرة رواية = بيوجرافية ، فلنؤكد  
من أن بياناً مبسطاً من الإشارات الزمنية يوفر لنا أيضاً هذه  
المعلومات :

أ - في المقام الأول ، لا يحدث مطلقاً تقريباً أن  
تكون ثمة ملائمة قياسية بين الزمن الحقيقي  
وتقسيمات الرواية .

الواقع/رد فعل المكتوب من شأنه أن يقودنا إلى نظرية بصدد سيطرة الزمن على حياة البطل ، نظرية قريبة من المفاهيم البرجوازية للأسلوبية.

ويمكننا إذن أن نفكر في أن التكوينات (م) و (ن) لها قانون خاص ومكتمل من الاحتمالات داخل النص المسرود. وتنزع زيادة المؤلف إلى إخراج أى حدث عن مساره وتضخيمه من حيث يمكن ذلك. فهو يشرع في وضع الأوتاد الزمنية إلى أقصى حد ممكن. وسنأخذ الفكرة الأصلية في التهام أية فجوات «شعرية» لتصل إلى الأزمنة التي لم تستغل بعد، وداخل الفضاءات التي لم تطرق بعد. في هذا الاتجاه، تتطلب الرواية نهجاً استكشافياً قريب الشبه بمجال الرؤية، أو على نحو أوضح، تستلزم نهجاً يشابه تلك المحادثة التي تتدخل في نظرة الآخرين أو نظرة العالم. وعلى هذا فإن نظرة الروائي تخلق «موجوداً غير موجود»؛ فلكل الصخور على ذلك الشاطئ التي يحتفظ بها المؤلف في ذاكرته على أنها تجربة شخصية تضاف «بغثة» إلى (شخص ما يأتي، شيء ما يحدث). وتغدو شاعرية التذكر هذه، تلك النواة الحدسية التي يرسمها الفكر ويطوف بها الخيال، بمثابة «المناح الأساسية» لكل قص لاحق، الذي يسبب «تميز الأشياء»، فللمعرف الغلبة دائماً. وتلازم ظرفية قبل/بعد الأزمنة العاطلة فتبدأ حركة مسرح الحدث ليكتسب حياة كما لو كان منظراً مسرحياً ( هذه الخاصية مهمة جداً)، ثم يتحول من «منظر» إلى «عين كاميرا» (camera eye). ومن مجرد فرض شعري ننقل إلى «تخري ما حدث لـ (أ) بناء على مالدينا من وقائع». هكذا تتشكل هذه الممارسة الأسلوبية، هذا الخط البصري الذي هو زمن يزين ويبدد ويخلق ذلك الطيب الذي تكتسب فيه الأحداث استقلالية. وهذا ما يعرض له جيداً خوسيه دونوسو (José Donoso) (\*) حين يقول :

«إن زمن سرد الرواية» في بداياته الزائفة المتعددة وفي مساراته ورجوعاته لنقطة البداية

ب - ولانستطيع كذلك أن نتحدث عن زمن مستمر، وإنما عن أحداث تقع تحت طائلة عامل ما يسبب تشويهاً في النظام. ويمكن أن نفكر أيضاً في أن هذا التشويه مرده «مناطق ذات اهتمام من نوع خاص».

ج - تلك «الأوتاد الميثوقة في الماضي - أى السواكن الزمنية - تؤدي إلى نتيجة ما. تؤدي في الواقع إلى نظام خاص من الميول ومن نقاط التحكم تتحول فيه عملية السرد إلى عملية انتقاء وترصيع محكمة. هنا بالفعل يمكن الحديث عن «منظور للرواية».

يجب أن تؤخذ هذه الاعتبارات في الحسبان بينما نتقدم في محوري (IT) و (IA)، لكن علينا أيضاً أن نعلم أن ذلك الزمن الذي يتطور والذي يختص بالحنين للماضي يطرح من لقاء نفسه نوعية معينة من الأحداث؛ «ثلاثة أشهر تستغرق صفحة واحدة»، «خمس عشرة سنة تمر فجائياً بالخاطر». إن هذه لأنسبه بقصيدة أزمنة تنظم وترتبط بفكرة مبدئية مردها إقامة تسلسل هرمي بينها: «أهم ما في ماضى (أ) ستكون مواقع كذا وكذا». وإذا فهمنا الجدول الذي عرضنا له من قبل على هذا النحو، يصبح «النطاق السردى» منطقة الأزمنة الفائزة في زمن خال، زمن لم يستخدم، لم يمر، لم يتشكل. بل يمكننا أن نعتبر «ما هو خارج النطاق السردى» المكان الذي مرت به «خمس عشرة سنة ليس لدينا عنها أية معلومات. لانعلم أين كان الجاسوس خلالها». إن هذه المناطق - المهادنة لتحملنا على التفكير في أن القصر هو إذن خروج من العطالة السلبية، وأن مايسعى وراءه في الأدب هو تركيب آلية من الخيارات. بهذا نصل إلى سوسيولوجيا للزمن نجعلنا نفكر في «امتياز للأزمنة الأساسية»، «زمن ديكتاتور»، «زمن طاغية وزمن تابع» (كما فعلنا أيضاً حين تناولنا الفضاء المسرحي). وعليه، فإن غياب أية مشابهة بين محور



الصف «أو» ما يتفق والليل أو الخريف». إن هذه الآلية من الصلات الحتمية، من السبل التي يجب طرقها، لتشكل أجمل سيمفونية استخدامات أدبية تعزف منذ أرسطو. وعندما يحدثن البروفسور الكندي الكبير عن كل حقبة من حقبة الحياة لا يتجنب البحث عن محاكاتها للتاريخ. ولننقل مرة أخرى عن ن. فرى :

١ - طور الفجر والربيع والميلاد. أسطورة الميلاد والإحياء والبعث، طور الخلق (لأن الأبطال الأربعة تشكل دورة هزيمة قوى الظلام والشتاء والموت). الشخصيات التابعة: الأب والأم. وهي النموذج الأصلي لقصص المغامرات والحب في العصور الوسطى وأغلب الشعر العاطفي والحماسي.

٢ - السمات والصف والزواج، أو طور النصر. أساطير التمجيد والتأليه، الزواج المقدس، وربما دخول الجنة. الشخصيات التابعة: الرفيق، العروس، نموذج الملهة. والأناشيد الرعوية.

٣ - طور الغروب والخريف والموت. أساطير السقوط، الإله الميت، الموت العنيف والتضحية، وعزلة البطل. الشخصيات التابعة: الخائن والحرورية. نموذج الأنساء والمراثيات.

٤ - طور الظلام والشتاء والفناء. أساطير انتصار هذه القوى، الطوفان وعودة الفوضى، هزيمة البطل، أساطير Cötterdämmerung، الشخصيات التابعة: الغول والعرافة. نموذج الهجائيات.

ويجدر بنا ألا نغفل أنه، تحت هذه الآلية من التداخليات قريبة الشبه بـ «بروب» (Propp)، ثمة محاولة تنسيق وإيجاز مهمة حقاً. وهي بحث عن «وحدة داخل الفوضى» جذير بالإعجاب. لكن تحت هذا الترتيب من التداخليات العقلية - التي هي، في نهاية المطاف، كل أدب مقارن - ليس هنالك سوى ميل لجعل حياة الإنسان، لجعل مروره بدرجات سلم اليوم، أسطورة من

ليبدأ من جديد مسيرته في اتجاه آخر وفي حقبة أخرى، هو طريقة أخرى لتجزئ الكل وإدخال القارئ في طريق تبدو حقيقية لكنها مليئة بالشك وبزوايا النظر الزائفة (من خلال توطيد الإحساس لديه - وهو إحساس قد يكون حقيقياً أحياناً - بأن تفسير المواقف والأحداث غير المفسرة قد يوجد في روايات أخرى للمؤلف نفسه أوفى روايات لم يكتبها بعد)، أنها مكيدة مثيرة للحق ترك القارئ أعزل...

وبهذه المشابهة من المسارات والتشابكات يمكن تحليل أية رواية - وأستطيعكم المذنب لجرائتي - إلى توصيفاتها. يمكن تفصيل كل الحبكة طبسقا لقاعدة زمنية تشير إلى أشياء جد محددة. لكن الخطتين (IT) و (IA) يقدمان لنا أيضاً مجموعة من الاستخدامات والمناهج المتصلة بهما. فهما يطرحان علينا منهجا يجعل الرواية، منذ الآن، «استخدامات داخل ديمومة» مرتبة وفقاً لمعالجات متفردة لزمن جمعي شامل. وتجتمع في إطار (IT) و (IA) كافة الطروح الخاصة بموضوع الرواية، وتتشابك كافة التفاصيل الممكنة التي تراقبها، شفتنا أم أبينا، آلة توقيت (ساعة) أسلوبية في مكان ما من السرد. وهذه الساعات تدق في روايات عديدة، وهي، في نهاية الأمر، شواهد على أن البطل لا يستطيع الفرار من طبيعته الخاصة، من بيوجرافيته الخاصة. وهنا نقرب من نورفروب فرى .

يطرح أحد أهم منظري الأدب في الوقت الحالي استخداماً زمنياً ترتبط فيه مراحل الحياة بمراحل اليوم أو بفصول السنة. ولنتغاض عن عدم دقة بعض المشابهات المعارضة لتصل فقط إلى تناظر كلي، والفضل دائماً لـ «يونغ» (Jung) و «فريزر» (Frazer) وحتى «لشارو» (Tarot)... إلخ. فعلى أساس الترميز لمرور الزمن ترميزاً دائماً، يصير دائماً على «ما يلتصق» بالفجر أو «ما يميز

المؤلف إلى مراجعة كافة استخدامات الزمن في كل لحظة وبناء نظرية منطقية على أساسها. ويعمل هذا الزمن المزدوج عمل الأمر (mandate) الأوحده، وهو العمود الفقري الداخلى الذى يحرك كل المكان السردية. وهو يفرض نظرة شاملة جامعة إذ إنه يضم ضمير القارئ إلى تلك الهاكاة التى حققها (أ) والمؤلف معاً.

مع هذا، تظهر المشكلة من جديد، فالزمن يدوم بشكل مختلف فى كل صفحة، والزمن فى الرواية كمية موجهة منقطعة بفسح عملها مجالاً لتركيب متقطع للأحداث. لو أن كل فصول رواية ما تدور على مدى يوم واحد لأمكن إقامة نظرية ديمومة للأحداث الروائية فيها. لكن، برغم ما تنزع إليه بعض الروايات التقليدية من أن كل فصل فيها يبدأ فى الصباح وينتهى ليلاً، برغم وجود هذا القلب السبججرافى، إلا أن المؤلف يتصرف كما لو أن «نمة أوقاناً خلال اليوم» أكثر «أديبية» من سواها، ويكرر ما حدث فى ساعات معينة أكثر من غيرها ويعاود الإشارة إلى تلك «المساءات» مهملاً لحظات أخرى فى الصباح. وتفضيل بعض الأوقات على غيرها يجعلنا نتخيل الرواية داخل إطار زمنى مقتضب ومقيد بشكل واضح جداً. وهذا التشويه للزمن يحملنا مباشرة إلى «فضاء منقطع»، إلى عالم من العلاقات غير المتسلسلة يتبدل فيها خط ما مع كل خطوة من خطوات المعالجة. وهنا تبرز صورة الأزمنة المختلطة التى يطرحها كم كبير من الروايات، وذلك الميل إلى إعطاء الأزمنة الماضية حسب رغبة المؤلف واستخدامها فى أى غرض يراه. فى دراسة لنا (٧)، استعرضنا مسألة «البناء العقلى» فى الرواية، وكذا دور الحنين إلى الماضى لدى الكتاب الأمريكيين. وهكذا بوسعنا أن نرى كيف تنبنى الرواية فى العديد من المرات على أساس أنها بحث عن «الماضى الأسطورى» الذى يكتسب قيمة الاستدعاء أو الحنين إلى الماضى. عند هذه النقطة، وبالغوص فى تجربة المؤلف الشخصية، نحن إزاء آلية من (البحث عن الزمن الضائع) "Recherche du Temps Perdu".

المواقع لها علاقة بأطوار من نوع آخر. لأن الأدب، فى رأى ن. فراى، مشروع يحاول أن يكون حياة لكنه لا يستطيع الفرار من كونه أدباً، وبالطبع فإن كل تحليل - تحليل الزمن مثلاً - سيخضع دوماً لمجموعة من الشروط تقترب به من التخيل وتناهى به فى الوقت ذاته عن أن يكون «وظيفة للزمن فى الحياة». ومن ثم عدم وجود أية علاقة بين الزمن الأدبى وزمن الواقع، فساعات الرواية تشير إلى وقت مختلف تماماً عن الوقت الحقيقى. وتزج بنا طريقة فصل الحياة/ الرواية هذه فى مخاطر تلزم الإشارة إليها. إذا كان الزمن الذى يحكم الرواية ليست له أية علاقة بالزمن الحقيقى فكيف يمكننا إذن أن نصل إلى تحليله؟ يجب علينا ببساطة أن نعتبره ملمحاً آخر من ملامح الأسلوب؛ علامة كالحوار أو الوصف. يجب أن نضم عنصر الزمن إلى قائمة العناصر التى يلاحظها ويحللها كل ناقد، باعتباره أحد الأعراض المرئية التى تنبئ بمجموعة من الصفات والمواقع. يجب أن نفصله عن الزمن الحقيقى، أن نعتبره سمة مورفولوجية، لغة أخرى نضيفها إلى «نظرية الوظائف اللسانية» تلك، ونقصد بذلك كل سرد (٦)، لكن دون أن ننسى أن استخدامات أية لغة تترجم إلى وظائف لغوية؛ ولا يستطيع السرد أن يتخلص من الزمن بوصفه علامة أساسية من علامات سياقه لأنه مشبع بالزمن، إلى حد أن المحورين (IT) و (IA) يستوجبان خضوعهما لطرح جديد. ونمة وجهان لهذه المسألة اعتبرناهما حتى الآن غير منفصلين؛ لكن أحدهما هو الزمن الذى يشير إليه ضمير المتكلم (وله علاقة محتملة بالزمن الراسئلى أو الاعترافى) والآخر الزمن الذى يشير إليه المؤلف والذى يعتبر محورياً موضوعياً. لكننا جمعناهما فى شكل واحد فكلاهما على نحو ما «إشارتان لمرور الزمن» وتحكمهما أيضاً قاعده التزامن. فإذا قال (أ): «أعود إلى منزلى فى الساعة» يبنى على المؤلف أن يتصرف على أساس هذه المعلومة، فيقول مثلاً: «كانت الساعة حوالى الساعة حينما عاد(أ) إلى منزله». ومبدأ التزامن هذا يضطر

الزمن يبنى في مسرح مستقل تدخل فيه كل الألعاب المتخيلة. وتلقى كافة دوافع ونزوات البطل مساندة زمنية. ويتم التوصل إلى مخطط يصبح فيه أيضاً كل من «التشويه» و«المرونة» ملمحاً أسلوبياً، يصبحان من خصائص طريقة الحكى. فالزمن، بتنوعاته المتقلبة، سيصيب حتى البلاغة بالعدوى التي ستعرض هي أيضاً لكم كبير من الاحتمالات الواسعة. إن هذا المخطط القائم على أن الشر هو - أو قد يكون - صورة للزمن سوف يقودنا إلى اعتبارات أخرى وإلى بناء قالب لنشر الواقع يحكمه عنصر الزمن باعتباره شرطاً مسبقاً، يحكمه الزمن بوصفه عنصر دمج. بهذا، حتى ما كان يخرج عن نطاق السرد سيدخل فيه.

ومعنى أن يكون عنصر دمج أنه يجعل وجوده الخارجى أمراً حتمياً، وهو ما يجعل كلاً من (IT) و (IA) خاضعين لانعكاس فضائى (لإحداثى المكان)، وهو ما يصب في نقطة محددة: «الفضاء الذى قطع في الزمن المعطى»، «ما فعله (أ) في ساعتين». ويشير هذا المشروع المكاني لزمن ساكن إلى أن ديناميكية السرد هي بناء من العلامات الموجهة. فالأحداث الصغيرة مرتبة وهي جزء من نظام محكم يرى فقط عبر حوارات تعطى ردوداً بالإيجاب أو بالنفي في إطار مشروع كلّي من وصف الفضاء. يجب أن نشتيع (أ) و(ب)، نراقب تحركاتهما، نلاحظ استخدامهما للمكان، الوقت الذى يستغرقانه في الذهاب إلى الجبل، في عبور الفلوات، في العودة إلى الطاحونة. وبحملنا هذا المخطط القائم على واقع أوتوماتيكي على التفكير في استخدام مبرمج للفضاء، كما يرى خوان نبارو بالدويج<sup>(٨)</sup>. لقد نشأت تراكمات من علاقات متنوعة، لكن ثمة قناة ثابتة تحرك آلية كاملة من الاحتمالات. وتؤثر الأسفلة والردود في هذا النظام وتشير بشكل مستمر إلى استخدامات زمنية. والفكرة الكلية لهذا المشروع من الاستخدامات هي بدورها كثنالوج لسبيل (طرق، إلخ. = هياكل) طرقت

وينشأ مبدأ المرونة من صورة «مستمر سردى» خاضع لزمن يحرفه. ولا غنى عن هذا التشبيه الطبولوجي لفهم هذه النقطة. فمرونة الزمن تؤدي إلى صياغة الرواية هلى أنها نظام لا يسمح بأن يكون لـ (IT) و (IA) نظير مستمر، بل إنها تبرر المبدأ القائل بأنه «إذا طالت الديمومة الحقيقية قصرت في السرد وإذا طالت الديمومة في السرد قصرت في الحقيقة». لقد قرأنا روايات تدوم فيها محادثات وجيزة وقتاً طويلاً، وفي المقابل، تمر «تلك السنون» فى أقل من سطر. وهذا يوضح لنا أن زمن البطل خط متقطع نهمنا فيه لحظات معينة فقط وأنه لا يمكن الحديث عن رواية = تجربة لأن طريقة معرفة الواقع ليست منهجاً بل هي حدث. بيد أن بوسعنا أيضاً أن نضيف إلى ذلك أن لمبدأ المرونة هذا تأثيراً قويا على عقلية البطل ونصرفاته. فعلمه بأنه يملك زمام زمن سيحميه ويلتف حوله فى أشد اللحظات لا زمنية قد يتزعج خيال البطل الذى يدرك جيداً أن أفعاله ليست لها أية علاقة بالزمن الخارجى. وهو يعلم أنه فى مأمن داخل الأسوار - الرواية، وأن كل ما يفعله سوف يبرره زمن خير لا يهجر بلاغة أبطاله أبداً.

وهكذا، يقابل مرونة الأفعال جمود مشروع منطقى ودقيق: الوصول إلى النهاية، بلوغ الأهداف، إقامة العدل... إلخ. وهذا التناقض يمكنه أن يفسر لنا كيف أن الأشياء فى الرواية تحدث بلا خطة جامدة، بلا نسق تحليلى جاد، وإنما بفضل ذلك الزمن الذى يفوح حتى فى آخر فعل من أفعال البطل، والذى يعد ضماناً أسلوبياً. بيد أننا، إلى جانب مبدأ المرونة، يجب أن نشير إلى مبدأ التشويه. وهنا بالفعل نتقل إلى صورة كاريكاتورية للمنهج: إلى لعبة المبالغة، حيث يتم تكبير ما هو متناه فى الصغر وبعد تكبير كل جزئية منه عدة مرات، وهكذا؛ أو أن يعالج الحدث الكبير تارة على أنه حدث قليل الأهمية وتارة على أنه حدث كبير بالفعل. وكافة آليات التشويه - قطيعة، ارتقاء، تكرار... - تجعل

«الزمن المستغرق في المروج أو في الميناء». وهكذا نتوصل إلى إحصاء للواقع المسرود وفقاً لخريطة من الدمج والاستبعاد أيضاً.

ولن يشاطرنا في هذه الطريقة لطرح المسألة هانز مايرهوف Hans Meyerhoff مؤلف (Time in Literature) الذى ينزع أكثر إلى سيكولوجية أسلوبية لها. لكننا إذا ما تأملناها من جديد من منظور اجتماعي، فإن قصر الأزمنة على الفضاءات المحيطة بها قد يكون منهجاً فعالاً أساسه أن أى نموذج للأشياء بوسعه أن يكون عملية حسائية للزمن. ولا أريد الدخول في مبالغات مثل «الزمن في الشارع» أو «الزمن في المروج» أو «الزمن تحت المطر» لأنقل منها إلى شبكة من الشارع - المروج - المطر، بل من الأفضل التوصل إلى أنموذج دلالي في كل حالة. وكالعادة يعطينا رولان بارت Roland Barthes أفضل تعريف لذلك:

«ينبنى تخطيط ديمومة الزمن، رابطة الوجود التى تفوق الوصف: تخطيط النظام سواء أكان المستمر الشعرى أم نظام العلامات الروائية، نظام الرعب أو الاحتمالية: النظام. إنه اغتيال مقصود. لكن الكاتب يستعيد الديمومة مرة أخرى، لأنه من المستحيل صياغة نفى في الزمن بلا فن إيجابى، بلا نظام آخر يجب تخطيطه أيضاً»<sup>(٩)</sup>.

لا بد من تخطيط الديمومة التى تحملنا من بارت إلى بروس، ولكنها قد تعيد إلينا أيضاً الزمن التقليدى في التشبيه المسرحى الذى ربما كان المجهود الوحيد فيه هو أن «أ» كان هنا لمدة ساعتين، على أساسه ينتحى السرد منحى جديداً كأنه نص مستقل. ولكنه أيضاً تخطيط لمنظور يحتم تحديد كل نقطة في إحداثياتها المنطقية. وهو أيضاً اتجاه إلى أن تمثل مراحل اليوم حقب «تطور البطل» وبناء عليه يكتب تنابع (صيف - مروج - كنيسة - خوان مغشى عليه - عاصفة...) منطقية

من قبل. إن هذه الخطة التى تعيد للزمن احتماليته كخط تم السير فيه تضى على مؤشرات مرور الأحداث صبغة الشيء المفقود وتدخلها في حيز من الحنين إلى الماضي: يتم تذكر عدة أحداث وتحكى هذه الأحداث على أنها شيء لم يعد سارياً. ثمة إصرار على ما طرأ على الحكمة من جراء ذلك «بعيد أيام ظهرت سارة». ويتأسس على هذا منهج استمرارية، لم منحت لهذه الأيام القليلة هذه القيمة من الغموض والإثارة؟ ثمة إذن توظيف لحيلة الزمن بوصفه طريقة لتكريب واقع ديناميكي.

ويستغل موقعه الكرونولوجى بين كميات متغيرة القيمة. فاستمرارية السرد تحمل كل الأحداث القصيرة وكل حدث غير ذى أهمية وتدخلها جميعاً في ملجأ من الوحدة العضوية. وتخلق هذه الأدعاءات الأوتوماتيكية - التى تتحرك بفعل كرونولوجية لا يمكن تجاوزها - «صورة لا ترحم» للوجود كما يقول لوكاتش. ويستلزم هذا الإيقاع أن تكون لـ (أ) نقاط انطلاق وكرونولوجية تمتزج من الآن بكرونولوجية (ب). لكن (ج) و (د) يظهران أيضاً، كما أن (هـ) على وشك الظهور. وتتطلب آلية برمجة هذه «الحكايات» وقتاً، وتتطلب منهجاً داخل المنهج، ويجمعها الأسلوب السردى بوصفها كميات موجهة من العلامة نفسها ويعمل معها بوصفها آليات متشابهة ومتتابة.

ويمكن أن نفكر أيضاً في إعادة تركيب المشروع الذى ينجزه البطل عبر الزمن (أى: يمنح المؤلف (أ) عدة ساعات وعليه أن يمررها). ويمكن تخيل هذا المشروع مستمراً: تركيب مناطق خاضعة لـ «دخول/خروج» بحيث تتفكك مثلاً الصفحة المخصصة لـ «ذلك الصيف» فى سانتاندير فى موقع «المنزلة» وموقع «الشاطئ» وموقع «الكنيسة».. إلخ، وكل هذا لا يشكل لوحة بل يشكل سرداً مستمراً من الاستخدامات الزمنية المتتالية. وهذه الآلية. إذا أضيفت إلى محور دخول/خروج، تفسر لنا

الزمني، كما واسعاً من الاحتمالات . كما أن بوسعنا أن نفكر في محوري (IT) و (IA) - المشار إليهما من قبل - على أنهما مؤشران لما هو مقبول، للجملة المنضمة للآلية. بل للجمال التي لا تتعارض مع آليات سابقة أو لاحقة، آليات زمنية هي في الحقيقة السرد - المستمر. لذا يمكن اعتبار ديمومة الرواية الزمن الأقصى المحاط بإشارات أسلوبية مترابطة، وهكذا يمكننا اعتبار أن تلك السنوات الأربع ونصف السنة، التي تستغرقها رواية ما، كلاً شتمل على كافة التجزيقات الداخلية المرتبة والموزعة علي نحو تام . وأفضل تشبيه يعبر عن ذلك هو أنها «شبكة من العلاقات المتبادلة» .

وهذه الشبكة التي تشمل «ما حققه (أ) في ساعة» و «ما فعله (ب) في ذلك الخريف» قد تقودنا إلى دراسة «فصول الصيف عند ألبير كامي»، «توظيف الزمن في رواية (امرأة القاضي)»<sup>(١١)</sup>، «الغروب في روايات المفامرات»، «الزمن الانكماشى عند فرجينيا وولف» .. إلخ . في مثل هذه الدراسات، سنعود إلى اعتبار الزمن ملمحاً أو خاصية أسلوبية تدخل بعدها في الحال في ضرب من ضرب أسطورية المواقع المشابهة وما يصاحبها من خطر العودة إلى نورثروب فراي و «استخداماته النوعية». لكن معرفة كيف استخدم أى بطل زمنه الخاص: إعادة تركيب الجدول الزمني في (دون كيخوته)، مقاييس الزمن في («كثور زيفاجو)، استخدامات الزمن في روايات هنري جيمس البرجوازية، قد تحتاج إلى دراسة تحليلية طالما وجد دائماً أنموذج محدد للقيم الاجتماعية. وهكذا، تعود الرواية لتخضع مرة أخرى إلى بنيتها الداخلية، وهكذا أيضاً يتحول خط تطور البطل (داخل النطاق السردى) إلى كرونومتر للحدث. وستمكّن من تشكيل نظام تتساوى فيه الأزمنة الخارجية والأزمنة الداخلية بتطبيق تشبيه مجازي للشسافية، أى تمكّن من الدخول والخروج من الزمن/الرواية بلا عقبات.

بفضل إعداد بقية الأحداث، وكأننا - باستخدام الأفعال المتبقية - نحكم صياغة النثر ونملأ الفراغات من أجل أن يتخطى السرد مرحلة «الشيء» الجامد ليدخل في ديناميكته الخاصة. ويشرح وبمسات (Wimsatt) شيئاً من هذا في عمله العبقري (The verbal Icon)<sup>(١٢)</sup>.

لكن طريقة دمج «عالم الأشياء» هذا في حركة البطل هي أيضاً «خط في الزمن». ويجب أن تشير نظرية «الزمن المعطى» إلى تلك الصورة من صور استخدام الماضي التي هي كل سرد. والبحث عن «خروجات» من داخل الرواية لا ينفصل عن فكرة «الخروج من الماضي». وهنا تصبح الرواية، كما في الكثير من الحالات، حينئذٍ إلى الماضي، «استخدامات للسوداوية»، وترز رغبة المؤلف التاريخية عند اختيار المواقع، أى الأزمنة. وهكذا يتشكل مشروع تحرك البطل فوق الأشياء الجامدة وتحضر آليات الخروج والدخول. بهذا يمكن للزمن أن يصبح كمية موجهة أسلوبية في «بنية ذات قيمة خاصة».

ويحدث هذا حتى في إطار نظام سمبويطى، وبهذا نعود إلى فكرة حساب العمليات الأساسية. فـ «أزمة الوصول» و «أزمة الانتظار» تتراكم كما لو كانت كلاً مجعلاً يبنى على البطل أن يقوم بتوزيعه. وبفهم السرد، على هذا النحو، على أنه «طريقة توزيع أزمنة»، يمكننا أن نعى أن ما تضطلع به المعالجة الأسلوبية هو البحث عن أنموذج نحوى لكل مفهوم على حدة. إن الأفق الكلى للكلمة هو السرد، والسرد دائماً هو قائم خاص من «مستخدمات اللغوية» يمتزج فيه كافة العمليات وتتداخل مجموعة كبيرة من الأسس. لذا تعتبر قواعد ترصيع الأحداث في الزمن ضرباً من ضروب «النحو السردى». وهذه الطريقة التي من خلالها نعرف إن كانت إحدى الجملة قد صيغت جيداً أم خطأ هي آلية تحكم ملتصقة بالعقل البشرى الذى يطبق على تلك الجملة القواعد المنطقية المطبقة على أية «قصة مسرودة». أى أن هذا التوازى بين «جملة داخلية في الآلية»/ «جملة ترفضها الآلية» يتيح لنا، من خلال البعد

والرغبات والغايات. وهي آلية تلف كل استخدام للماضى فى قناة تصب فى شبكة مركزية، نعى أن الماضى يجب أن يملأ، وإن حصر هذا الإجراء الرواية الكثير من عفويتها. وشقة المؤلف هذه نحو عمله - الذى يجب أن يحيطه بالأشياء والشخوص والأزمنة وحتى بالهيل - تحدث كنوع من البلاغة. وتلك الهيل (مثل: ولكننى لم أكتب من قبل سطرأ واحداً من هذا كله، ولا عن ذلك اليوم البارد والصحو من أيام عيد الميلاد...) يشها المؤلف هنا وهناك كى يستعيد نقتة بنفسه باعتباره سيدا للعمل وصاحب الأمر والنهى فيه. وصياغة الزمن فى الرواية تحمل فى طياتها «نظرية حركة داخل السرد»، وهذه مبرمجة وفقاً لـ «نظرية حركة عامة». ومتغيرات وثوابت هذه اللعبة (قريب/ بعيد، هنا/ هناك) تصب فى ذلك المبدأ «الآن/ حينئذ، المضارع/ الماضى» المطروح فى كل قواعده النحو الحديث. على جانب آخر، قد يكون الإشغال أو الترسيع فى الزمن تحديداً عن بعد، والتناهى بوصفه آلية سرديّة قد يكون بعداً زمانياً ومكانياً معاً. وهكذا يمكننا رسم قالب للأزمنة. بل يمكننا أن نستحدث جدول ترددات كى نصل إلى معالجة زمنية للسرد تقتصر فيها فكرة الرواية على نظم حسابية لوظائفها، لكن طبقاً لـ «نظرية قياسات» محتملة، وهذا سيتيح لنا مباشرة «الداخل» الزمنية الشاعرة والمشغولة، إمكانات الدخول والخروج، التى ستعيدنا مجازياً إلى فكرة «تطور البطل». وستتضم آليتنا الأولى «تطور البطل» يجب أن يحدث «داخل النطاق السردى» مجموعة محدودة من التمديلات «الزمكانية».

وهكذا نتقل فى هذا الفضاء الأسطورى إلى ذكر «ما كان يحدث أيام الأحاد فى تلك الضيعة»، «شدة ما كانت تعانيه ماريّا هناك»، «ما كان يفعله القس حينئذ»، «ما كان يوسعه فعله فى القصر المسحور». هذا التناهى بالقصة، تلك الآلية المتمثلة فى إقصاء أهداف الممارسة الأدبية، هى إحدى المعلومات الأخرى التى يجب أن

ويعى المؤلف أنه سيد الموقف، لذا فإنه يضم الزمن على أنه إحدى المعلومات المتاحة. وتأخذ روايته فى التوقف عند كل مظهر من مظاهر الواقع يراه يضيف جديداً. وسبيله إلى ذلك هو إضافة «سلاسل دلالية» جديدة. وهنا عليه أن يذكر بطلاً آخر هو الزمن، ومن الأفضل أن يذكره عند ظهور البطل أو قد يضمّنه أو يذكره جلياً باستخدام ساعة تدق، وربما أوحى بوجوده. وهذا الشك هو الذى يساور أى كاتب روايى: «فى أى جزء من أجزاء قصتى يجب على أن أضغ إشارة إلى الزمن؟» وإجابة ذلك تأتى طى القصة نفسها التى تتيح للمؤلف بعض الفراغات المواتية. حتى فى رثابة الإسهابات بوسعه إعطاء إشارة إلى أن ذلك المستمر يخضع لقاعدة. وبهذه الطريقة تتوالى الفقرات، فى شكل فرضى ظاهرية، لكن مع الحفاظ دائماً على إيقاع بنى على «إضافة شيء جديد دائماً»، ويبدو هنا أن الماضى ليس له زمن، ويكفى لمسه كى نجد مكاناً مريحاً؛ فهو يترع كل شيء بالشاعرية والجمال. ولكن، هناك، فى ذلك المكنن المريح، يجب أن يفسر كيف مر الحدث وكيف تعمل «استخدامات» القصة و «شروطها».

لكن المساندة الزمنية («كل موقع، كل فضاء، له زمنه الخاص»، هكذا يفكر المؤلف) تصب فى تحكم سرديّ آتى. فيبدو أن لكل شيء حيزاً فى ذلك الفضاء الذى نشأ ليأوى ذكريات، وقد يكون المجهود الوحيد المبذول هو إدخال حوار هناك (فى تلك المسافة)، حوار يبدو نابعاً من هنا. بهذه الطريقة يبدو أن الأصوات الأصلية تحطم ذلك الطغسق المتمثل فى استنساخ الماضى، بل سيحم البحث عن سبيل لاقتحام الماضى وتحويل الصوت إلى قصة («قال إنه يشعر بالبرد»)، وتتسبب كلمة «سأل» فى وجود موقع زمنى بعيد عن أى أثر للحاضر. أما الأبطال فلا يعيشون حياتهم، بل يعيشون آلية، يعيشون قصة. وهم يعيشون فى حالة سرد عن طريق آلية «ردود أوتوماتيكية» تعرف مسبقاً الأهداف

ويسجل الصوت in off استخدامات من واقع «عن بعد». ونعود مرة بعد أخرى إلى ذلك الملجأ الذي أطلق عليه هيمنجواي "mystical country"، ملجأ الأمان الذي هو السيرة (البيوجرافية)، أو السيرة الذاتية المسقطة على بطل سيمسلك سلوكنا نفسه حين يتعلق الأمر بالية التذكر. وهكذا تتطلب «حيلة» التذكر = الرواية مكاناً في أسلوبية الزمن. وكل مورفولوجيا الرواية تقوم على أساس ديمومات.

نبرزها. إن هذا الثنائي الذي يوحى به بشكل عفوي، دون أقل مجهود من جانب الكاتب، حتى إن أسوأ الكتاب بمقدورهم إيجازه، هو شيء ما قريب الشبه بجمال المنظور في فن التصوير: خداع ما هو بعيد وغير موجود، حيلة ساحرة، أن ندرك أنه بفضل استخدامات بسيطة للفعل في الماضي، حققنا تأثيراً ما يشبه الواقع. وهنا تستبين ألعاب الخداع البصري. إن هذا السرد في الماضي ليتقدم عبر «هناك/ حينئذ» ليجد الطريق معبداً.

## الهوامش

- (١) انظر: "From Morpheme to Utterance", by Zellig H. Harris. Baltimore: Language, No. 22, 1946, pp. 161-183.  
وهذا الطرح الذي يقدمه زليج هاريس يقوده إلى تلميذه «تشومسكي»:
- "On interpreting the World" by Noam Chomsky. Cambridge: Cambridge Review, 29 January 1971, pp. 68-87.  
وهذه الطروح يجب أن تتجه صوب مورفولوجيا رواية تأخذ في الحسبان الدراسات التالية:
- "Immediate Constituents", by Rulon S. Wells. Baltimore: Language, 23, 1947, pp. 81-117.
- "Ranks and Depth", by R.D. Huddleston. Baltimore: Language, Oct-Dec, 1963, pp. 574-586.
- "Logical syntax and Semantics", by Y. Bar-Hillel. Baltimore: Language, No. 30, 1954, pp. 230-238.
- "A Trend in Semantics", by Robert M.W. Dixon. the Hague: Linguistics, No. 1, Oct-Dec. 1963, pp. 30-57.
- "The Identification of Morphemes", by Eugene A. Nida. Baltimore: Language, No. 24, 1948, pp. 414-441.
- (٢) للروائي الإسباني بنيتو بيرث جالدوس (١٨٤٣ - ١٩٢٠)، والمنشورة في عام ١٩٨٨.
- (٣) انظر: "The Plot of Emma", by W.J. Harvey. Oxford: Essays in Criticism, January 1967, pp. 48-63.
- (٤) انظر: "A in B in The Structure of Complex Words", by William Empson. London: Chatto and Windus, 1964, pp. 350-374.
- (٥) ناقد أدبي وكاتب إسباني.
- (٦) انظر: "The Deep Structure of the statement", by Robert Hetzron. The Hague: Linguistics, No. 65, January 1971, pp. 25-63.
- (٧) انظر: "Como recordaba Hemingway?" por Cándido Pérez Gállego. Valencia: Cuadernus de Filologia, Junio 1972.
- (٨) انظر: "El autómata residencial", por Juan Navarro Baldeweg. Madrid: Nueva Forma, Julio - Agosto 1972, p. 32.
- (٩) انظر: "La escritura de la novela", Por Roland Barthes, en "EL grado cero en la escritura. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967, p. 37.
- (١٠) انظر:
- (١١) (La Regenta)، للكاتب الروائي الإسباني ليوبولدو ألار «كلارينا» (١٨٥٢ - ١٩٠١).

# مقدمة لدراسة المروى عليه \*

جيرالد برنس

تقديم

في هذا المقال يحاول جيرالد برنس فض الاشتباك بين المروى عليه وأنواع القراء الآخرين ، كما يشير إلى محددات المروى عليه وتصنيفاته ووظائفه وأهميته للسرد ؛ تلك التي يرى برنس أنها لا تقل عن أهمية الراوي . ويضرب مثلاً على ذلك شهرزاد في ( ألف ليلة وليلة ) بوصفها راوياً وشهريار بوصفه مروياً عليه ، حيث يتوقف استمرار السرد على مزاج شهريار الذي سيقوم بقتل شهرزاد إذا أصابه الملل من حكاياتها .

ولعل الإشارة إلى إعطاء الدرجة نفسها من الأهمية للمروى عليه التي هي للراوي ، تحيل إلى النظر في النص على أنه بناء مطلق ، فالراوي والمروى عليه وجودان قارآن في النص وليساً خارجه ، إذ هما شخصيتان « داخل نصية » يجب أن نتناولهما بحذر حتى لا يختلطا مع غيرهما ؛ فنحن لانخلط بين الكاتب الفعلي والراوي وعلينا ألا نخلط بين المروى عليه والقارئ الضمني ، أو أي قارئ آخر .

في هذه الترجمة حرصت على الوضوح والأمانة معا ، وهما من الصعوبة بمكان في نص نقدي كهذا يستكشف منطقة غير مأهولة في النقد الروائي ، ويضطر - في كثير من الأحيان - لئحت مصطلحات جديدة ، ولقد مدّ لي الكثيرون يد العون ، كما أن الأمانة تقتضي شكر فريال غزول وعباس التونسي على ما قدما لي من مساندة . وبهما يكن الأمر ، فإن وجود أي نقص في هذه الترجمة يقع عبؤه على عاتقي وحدي .

المترجم

• مقال Introduction to the study of the Narratee لجيرالد برنس من كتاب Criticism, Reader-Response  
From Formalism To Post-Structuralism مجموعة مقالات غرير جين ب. تومبكينز Jane P. Tompkins  
صدر من The Johns Hopkins University Press. قام بالترجمة : علي خليلي ، وراجعها : جابر عصفور .



الأصل (Architecteur) . ومما له دلالة أن عبارة المروى والقارئ عليه نادراً ما يتم توظيفها .

وليس من العسير تحليل الانسجام التقدى بالمروى عليهم ، لقد أهملت دراسات المروى عليهم بسبب تميز النوع السردى نفسه على الأرجح ، فكثيراً ما يأخذ البطل الروائى ، أو الشخصية المهيمنة على السرد ، على عاتقه دور الراوى ، مثل مارسيل فى (A La Recherche du Temps Perdu) وريكونتين (Roquentin) فى (الغشيان La Nausée) وجاك ريفيل (Jacques Revel) فى (جدول الزمن L'Emploi du temps) فى حين أنه ليس هناك بطل يمثل المروى عليه بشكل واضح ، اللهم إلا إذا أدرجنا السروا الذين يشكلون ما يخصهم من المروى عليهم<sup>(٣)</sup> ، أو أدرجنا عملاً من مثل (التعديل La Modification) . يضاف إلى ذلك أن علينا تذكر أن مسؤولية الراوى ، فى المستوى السطحي إن لم يكن العميق ، أكثر من مسؤولية المروى عليه فيما يتصل بشكل الحكاية وطابعها ، وملاحمها الأخرى فى الوقت نفسه . وأخيراً هناك مشاكل عدة فى السرد الإبداعى كان يمكن تناولها من زاوية المروى عليه ، لكنها درست من زاوية رؤية الراوى ، فإنا الشخص الذى يروى الحكاية فى آخر الأمر ، والشخص الذى تروى من أجله ، يعتمد كل منهما على الآخر ، بطريقة أو بأخرى ، فى أى سرد .

ومهما يكن من أمر ، فإن المروى عليهم يستحقون الدراسة . ويؤكد وجهة النظر هذه أعظم الحكاين والروائيين ، وبالمثل يؤكدوا أقلهم شأنًا . فتتووع المروى عليهم فى السرد الروائى شئ مدهش ، فيهم الخاضع أو المنترد ، الرائع أو المثير للسخرية ، الجاهل بالأحداث التى يرتبط بها أو الذى يعرفها سلفاً ، الساذج إلى حد ما كما فى (توم جونز Tom Jones) ، والقاسى بشكل ما كما فى (الأخوة كرامازوف The Brothers Karamazov) ،

كل سرد سواء كان شفاهياً أو مكتوباً ، وسواء كان يسرد أحداثاً حقيقية أو أسطورية ، أو كان يحكى قصة أو تتابعاً بسيطاً للأحداث فى الزمن ، لا يستلزم راوياً واحداً على الأقل فحسب ، بل يستلزم أيضاً مروياً عليه . المروى عليه شخص «ما» بوجه إليه الراوى خطاباً . وسواء كان السرد الروائى ، حكاية أو ملحمة أو رواية ، فإن الراوى خلق متخيل ، شأنه فى هذا شأن المروى عليه . إن جيمس باتيست كلامونس (Jean Baptiste Clamence) ، وهولدن كولفيلد (Holden Caulfield) وراوى (مدام بوفارى Madame Bovary) تراكيب روائية ، مثلها مثل الشخصيات التى يتحدثون إليها ويكتبون من أجلها . ومنذ هنرى جيمس (Henry James) ونورمان فريدمان (Norman Friedman) إلى واين س . بوث (Wayne C. Booth) وتزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) عاليج نقاد كثيرون التجليات المختلفة للراوى فى النشر والنظم الروائيين ، من حيث وظائفه المتعددة وأهميته<sup>(١)</sup> . على العكس من ذلك ، قلة هم النقاد الذين تناولوا المروى عليه ، وإلى الآن لم يأخذ أحدهم على عاتقه دراسة المروى عليه دراسة عميقة<sup>(٢)</sup> . إنه إهمال مستمر على الرغم من مقالات بنفينست (Benveniste) الشائقة عن الخطاب ، وأعمال ياكوبسون (Jakobson) عن وظائف اللغة ، وعلى الرغم من المكانة الصاعدة لعلم الشعرية وعلم العلامات .

فى الوقت الحاضر يستطيع أى دارس ، أياً كانت درجة معرفته بالنوع السردى ، أن يميز بين الراوى فى رواية ما وكتابتها ، وذات الكاتب البديلة (alter ego) . ويعرف الفارق بين شخصية مارسيل (Marcel) ومبدعها بروسست (Proust) وما بين ريو (Rieux) وكامو (Camus) وما بين ترسترام شاندى (Tristram Shandy) وستيرن (Sterne) الروائى وستيرن الرجل . من ناحية أخرى ، نادراً ما اهتم النقاد بمفهوم المروى عليه ، وغالباً ما التبس مفهومه بمفاهيم متاخمة للمتلقي والقارئ

« هذا ما ستفعله أنت يا من تحمل هذا الكتاب بيد بيضاء ، أنت يا من تسند ظهرك إلى مقعد مريح قائلاً لنفسك : ربما يصبح هذا مسلياً . وبعد قراءة محنة جوريو المعجوز السرية ، سوف تتناول عشاءك بشهية مفتوحة ناسباً تبذل ذلك إلى الكاتب الذى ستشتمه بالمبالغة والنزوع الشعرى » .

هذه الـ « أنت » صاحب اليد البيضاء، المتهم من قبل الراوى بكونه مغروراً قاسى القلب هو المروى عليه . ومن الواضح أن هذا الأخير لا يشبه معظم قراء (الأب جوريو) . وتبعاً لهذا، فإن المروى عليه ، فى رواية ما ، لا يمكن أن يتطابق مع القارئ تلقائياً . إن يدى القارئ يمكن أن تكونا سوداوين أو حمراوين وليستا بيضاوين ، وربما يقرأ الرواية فى سرير بدلاً من مقعد ، أو يفقد شهيته عقب علمه بنعاسة التاجر المسن ، إذ لا يجب على قارئ الرواية - منشورة أو منظومة - أن يخلط بينه وبين المروى عليه ، فأحدهما حقيقى والآخر متخيل ، ولو حدث تشابه مذهل بينهما ، فإن هذا سيكون من قبيل الاستثناء وليس القاعدة .

ولن يخلط أمر المروى عليه مع القارئ الفعلى . إن كل كاتب ، مع علمه أنه يكتب لشخص غير نفسه ، يطور حكايته من حيث هى موجهة إلى نمط معين من القراء الذين يمنحهم صفات معينة وملكات ورغبات ، حسب رأيه فى الناس على وجه العموم (أو الخصوم) ، وطبقاً للمسؤولية التى يراها . هذا القارئ الفعلى مختلف عن القارئ الحقيقى ، إن الكتاب غالباً ما يملكون جمهوراً لا يستحقونه . كما أن القارئ الفعلى يختلف أيضاً عن المروى عليه ، ففى (السقوط) فإن المروى عليه (كلامونس) ليس ممانلاً للقارئ المتخيل عند كامو فهو محام زائر لمستردام . ومن الواضح أن القارئ الفعلى والمروى عليه يمكن أن يتشابهوا ، ولكن أكرر أن ذلك من قبيل الاستثناء .

إذ يزاحم كل هؤلاء من المروى عليهم الرواة فى التباين . وفضلاً عن ذلك ، فقد عالج روائيون كثيرون ، بطرقهم الخاصة ، الاختلافات التى يجب الإبقاء عليها بين المروى عليهم والمتلقى ، أو بين المروى عليه والقارئ . فى الرواية البوليسية التى يكتبها نيكولاس بليك (Nicholas Blake) أو يكتبها فيليب لورين (Philip Le-raine) ، مثلاً ، ينجح البوليس السرى فى حل لغز الجريمة ، عندما يدرك أن المروى عليه والمتلقى مختلفان . ولا نقص فى الأعمال السردية التى تؤكد أهمية المروى عليه ، بالإضافة إلى ذلك . وتقدم (ألف ليلة وليلة) توضيحاً ممتازاً للأمر : إذا كان على شهر زاد أن تمارس موهبتها بوصفها رواية للحكايات ، أو تموت ، فهى تظل حية ما ظلت قادرة على جذب انتباه الملك إلى حكاياتها . واضح أن مصير البطلة ، والسرد على السواء ، لا يعتمد على إمكاناتها من حيث هى رواية ، ولكن على مزاج المروى عليه بالمثل . فلو تعب الملك وتوقف عن الاستماع فإن شهر زاد ستموت وينتهى السرد (٢) . هذه الحالة الجوهرية نفسها موجودة فى لقاء (يوليسيس Ulysses) مع الساحرات (Sirens) (٣) ، وموجودة فى عمل أكثر معاصرة بالمثل . فبطل (السقوط La Chute) شأنه شأن شهر زاد ، فى حاجة ماسة إلى نمط بعينه لمروى عليه . ولكى ينسى « جان بابتيست كلامونس » معصيته الذاتية ، كان عليه أن يجد شخصاً ما ، ذلك الذى سيصفى إليه ، والذى يغدو قادراً على إقناعه أن كل شخص آثم . ولقد وجد هذا الشخص فى بار « مكسيكو سيتى » فى أمستردام ، فى اللحظة التى ينطلق فيها بحكايته .

المروى عليه من الدرجة الصفر

The Zero-Degree Narratee

يهتف الراوى فى الصفحات الأولى من (الأب

جوريو Le Père Goriot) :

إن القابلية لملاحظة التعددية في إمكانات الدلالة والإعراب هي التي تسمح بحل هذه الصعوبات في السياق « القابلية لإدراك عدم الصواب النحوي ، أو شذو أي جملة أو تركيب بالرجوع إلى النظام اللغوي المستخدم »<sup>(٧)</sup> .

والى جانب هذه المعرفة باللغة ، يمتلك المروى عليه من الدرجة الصفر قدرة على الاستنتاج ، التي غالباً ما تكون نتيجة طبيعية لهذه المعرفة ، ففي الجمل المعطاة أو في سلسلة منها ، يصبح المروى عليه من الدرجة الصفر قادراً على الإمساك بافتراضات مسبقة وبالنتائج كذلك<sup>(٨)</sup> . فالمرؤى عليه من الدرجة الصفر يعرف النحو السردى والسقواعد التي يتم بها إحكام أي حكاية<sup>(٩)</sup> ، ويعرف أن الحد الأدنى للتسلسل السردى المكتمل ، على سبيل المثال ، يتشكل في النقطة من حالة بعينها إلى حالة معاكسة . وهو يعرف أن للسرد بعداً زمنياً ، وأنه يحتم علاقات السببية . وهو يملك ذاكرة قوية ، في النهاية ، على الأقل فيما يتعلق بأحداث السرد التي أخبر عنها ، وكذلك النتائج التي يمكن أن تنتج عنها .

هكذا ، لا يفتقر المروى عليه من درجة الصفر إلى السمات الإيجابية ، لكنه لا يفتقر إلى السمات السلبية كذلك . إنه يستطيع أن يتابع سرداً بشكل واضح وبطريقة عينية ، ومطلوب منه أن يطلع على الأحداث بالقراءة من الصفحة الأولى إلى الصفحة الأخيرة ، من كلمة البداية إلى كلمة النهاية . يضاف إلى ذلك أن المروى عليه من درجة الصفر بلا شخصية أو سمات اجتماعية . إنه ليس حسناً أو سيئاً ، وليس متشائماً أو متفائلاً ، ليس ثورياً أو برجوازيًا . وشخصيته ووضعه في المجتمع لا يلونان قدرته على فهم الأحداث الموصوفة له . أضف إلى ذلك ، أنه لا يعرف شيئاً على الإطلاق عن الشخصيات أو الأحداث المذكورة ، ولا يعرف المواضع في ذلك العالم أو في أي عالم آخر ، ولا يفهم

وأخيراً ، علينا ألا نخلط بين المروى عليه والقارئ النموذجي ، على الرغم من إمكان وجود علامات تماثل بينهما . أما بالنسبة إلى الكاتب ، فإن القارئ النموذجي هو الذي يجيد الفهم ، ويسمح كل الاستفسارات أقل الكلمات شأنًا ، وأكثر المفاهيم مراوغة . أما بالنسبة للناقد فإن القارئ النموذجي هو ذلك القادر على تأويل النص تأويلاً لا حصر له ، ويمكن وجوده في نص بعينه حسب نقاد دون غيرهم . إن المروى عليهم الذين يحدد لهم الراوي تفسيراته ويحدد خصوصيات سرده كثيرون ، من ناحية ، ولا يمكن اعتبارهم ممثلين للقراء النموذجيين الذين يتصانهم الراوي . ويكفي أن نفكر في المروى عليهم في « الأب جوريو » و « سوق الغرور » (Vanity Fair) ولكن هؤلاء المروى عليهم أقل كفاءة من أن يقدروا على تأويل حتى مجموعة محدودة من النصوص داخل العمل من ناحية أخرى .

وإذا فرقنا بين المروى عليهم والقارئ الحقيقي والقارئ الفعلي والقارئ النموذجي<sup>(١٠)</sup> ، فإننا نجدهم مختلفين بعضهم عن بعض في الغالب . وبرغم ذلك فمن الممكن أن نصف كل واحد منهم من حيث هو معبر عن هذه الفئات ، وحسب النماذج نفسها . ومن الضروري أن نعرف بعض هذه السمات على الأقل ، وكذلك بعض الطرق التي يختلف بها المروى عليهم عن بعضهم البعض أو يتحدون . وتلك السمات هي التي ينبغي أن نعين مواقعها بالرجوع إلى مفهوم « الدرجة الصفر » من المروى عليه الذي يعرف لسان الراوي (Langue) ولغاته (Languages) . وفي هذه الحالة ، فإن معرفته اللسان تعني أنه يعرف المعاني - الدلالات - في ذاتها ، ومرجعية العلامات كلها التي تشكله في بعض الحالات ، ولا يتضمن ذلك معرفته المعنى المصاحب الذي توحيه الكلمة بالإضافة إلى معناها الأصلي ( القيم الذاتية التي ألحقت بها ) ، ويتضمن معرفة نامية بالنحو بالمثل ، ولكن ليس المعرفة بكل الممكنات الموازية للنحو .

توظيفاً للشفرات الرئيسية للقراءة التي درسها رولان بارت في كتابه (S/Z). إن المروى عليه من الدرجة الصفر لا يعرف كيف يحل شفرة الأصوات المختلفة التي تشكل السرد. وكما قال بارت :

« إن الشفرة هي نقطة التقاء الأقوال الماثورة ... والوهم البنائي ... والوحدات المستنتجة ... مؤلفة من شطأها هذا الشيء الذي دائماً ما سبق لنا قراءته ورويته وفعله ونجربته . والشفرة هي مسار هذا الذي سبق بالإشارة إلى ما سبق كتابته ، أى بالإشارة إلى الكتاب (كتاب الشفافة — الحياة — الحياة بوصفها ثقافة) فجعل الشفرة من النص نشرة تمهيدية لهذا الكتاب » (١٢).

أما فيما يتعلق بالمروى عليه من الدرجة الصفر فلا يوجد « ماسبق » أو يوجد « كتاب ».

#### علامات المروى عليه :

كل مروى عليه يمتلك تلك السمات التي عددناها إلا حين يكون هناك سبب للاعتراض ، مستمد من السرد الذي وجد من أجله . إنه يعرف على سبيل المثال لغة الراوى الموظفة ، ومزود بذاكرة ممتازة ، ولا يتألف مع أى شيء يتعلق بالشخصيات التي تقدم من أجله . وليس من النادر أن يتعارض السرد أو يناقض هذه السمات ، فقد يحدث أن تكون هناك فقرة معينة تؤكد الصعوبات اللغوية المرتبطة بالمروى عليه ، وربما تكشف فقرة أخرى عن أنه يعاني فقدان الذاكرة ، وقد تؤكد فقرة أخرى معرفته بالمشكلات المثارة . إن صورة المروى عليه تتكون تدريجياً على أساس من هذه الانحرافات عن خصائص المروى عليه من درجة الصفر.

توجد أحياناً دلائل معينة مستمدة من النص فيما يتعلق بمروى عليه في جزء من السرد لم يوجه إليه . على المرء أن يفكر في (الفاسق L'Immoraliste)

التضمينات في صياغة معينة لعبارة ، ولا يدرك ماذا يمكن أن يستدعى عن طريق هذه الحالة أو تلك ، في هذا الفعل الروائي أو ذاك . والنتائج المترتبة على ذلك مهمة جداً ، حيث لا يقدر المروى عليه على تأويل قيمة فعل ما أو الإمساك بأصدائه دون مساعدة الراوى وشروحاته والمعلومات المستمدة منه . إنه غير قادر على تحديد مدى أخلاقية الشخصية أو لا أخلاقيتها ، تحديد الواقعية أو المغالاة في الوصف ، أو تحديد الرد المفهم أو الهدف الهجائي لخطبة من الخطب . وكيف باستطاعته أن يفعل هذا ، وعن طريق أى خبرة أو معرفة أو نظام قيمي ؟

وبتحديد أكثر ، إن فكرة جوهرية مثل فكرة محاكاة الواقع تخسب بوصفها شيئاً نافها بالنسبة له فحسب . إن محاكاة الواقع دائماً ما تعرف عبر علاقتها بنص آخر في حقيقة الأمر ، سواء كان هذا النص رأياً عاماً ، أو قواعد النوع الأدبي ، أو واقعاً . إن المروى عليه من درجة الصفر لا يعرف أى نصوص ، وتبدو له مغامرات دون كبحونه عادية تماماً ، في غياب الشرح ، مثل من يخترق الجدران أو مثل أبطال رواية (نهار جميل Une Belle Journée) (١٣) . وينطبق الأمر نفسه على علاقات السببية المضمنة إذا كنت أعرف في (سيرة القديس جوليان المضيف La Légende de Saint Julien L'Hospitalier) أن جوليان (Julien) يصدق أنه قتل والده ويغشى عليه ، فأنا أثبت سببية بين هذين الخبرين ، مبنية على منطق معين شائع ، وعلى خبرتي بالعالم ، ومعرفتي بتقاليد روائية معينة ثم . يضاف إلى ذلك أننا ندرك أن إحدى آليات عملية السرد هي « خلط التعاقب بالنتيجة المنطقية ، أى الذي يأتي لاحقاً في السرد يعتبر نتيجة لما [جاء سابقاً] » (١٤) لكن المروى عليه الذي لا خبرة له أو حس عام لا يفهم علاقات السببية المضمنة ولا يسقط ضحية لهذا الخلط . وأخيراً ، فإن المروى عليه من الدرجة الصفر لا ينظم السرد بوصفه

جميعاً في حضرة رجل استثنائي لا تسجل ردود أفعال البطلة في حضور السيد بوريه (M. Bourais) فحسب بل نخبرنا، في الوقت نفسه، أن المروى عليه قد عاني الإحساس نفسه في حضرة أفراد استثنائيين. ويمكن أن لا نصل إلا إلى قراءة جزئية للنص بتأويل علامات السرد كلها بوصفها حالة للمروى عليه، ولكن هذه القراءة ستكون أفضل تحديداً، وأكثر قابلية لإعادة الإنتاج. ويمكننا أن نعيد بناء صورة المروى عليه بإعادة تجميع علامات الفقرة الثانية ودراستها، صورة تتفاوت في جلالها وأصالتها وجمالها، فذلك يعتمد على النص المدرّس.

وليس من السهل دائماً أن ندرك العلامات المنتمية إلى الفقرة الثانية أو أن نؤولها، إذ لو اتضح بعضها إلى حد ما فإن البعض الآخر يغدو أقل جلاءً، مثال ذلك أن الدلائل المقدمة عن المروى عليه في بداية (الأب جوروي) واضحة جداً ولا تثير مشكلة: «هذا ما ستفعله أنت، يا من تحمل هذا الكتاب بيد بيضاء، أنت يا من تستند بظهرك على مقعد مريح ولكن الجميلتين الأوليين من الشمس تشرق أيضاً (The Sun Also Rises) تثيران قدراً أكبر من الصعوبة، حيث لا يعلن جيك (Jake) صراحة - حسب المروى عليه الخاص به - أن قولنا إن رجلاً كان بطلاً للملاكمة لا يعنى التعبير عن إعجابنا به. يكفي جيل أن يلمح إلى أن:

« روبرت كسوهن كان يوماً بطل الوزن المتوسط للملاكمة في برينستون، لا نعتقد أنني متأثر جداً بلقب بطل ملاكمة كهذا، ولكنه عني الكثير لكوهن ».

وربما كان عدد أكبر من الدلائل التي تتعلق بهذا المروى عليه أو ذاك أقل مباشرة. ومن الواضح أن أي دليل، مباشر أو غير مباشر، لابد من تأويله على أساس النص نفسه باستخدام دليل من اللغة المستخدمة

وفى (جستين Justine) أو (قلب الغلام - Heart of Dark ness) ليثبت أنه ليس الظهور الفيزيقي فحسب، والشخصية والمكانة الاجتماعية للمروى عليه، هي وحدها التي يمكن مناقشتها بهذه الطريقة، ولكن خبرة المروى عليه وماضيه كذلك. هذه الدلائل قد تسبق جزء السرد المخصص للمروى عليه، وقد تسببه أو تعوقه أو توثره. والغالب أنها تعزز ما يوحى به إلينا بقية السرد. في بداية (الفاست) على سبيل المثال، نعرف أن ميشيل (Michel) لم ير المروى عليهم الخاصين به لمدة ثلاث سنوات، وأن الحكاية التي يحكيها لهم بسرعة تؤكد هذه الحقيقة. وبرغم ذلك، فأحياناً ما تكذب هذه الدلائل السرد، وتؤكد اختلافات معينة بين المروى عليه كما يتخيله الراوي، وما يتكشف عبر صوت آخر. إن الكلمات القليلة التي يتحدثها دكتور شبيغلوجل (Spielvogel) في نهاية (شكوى هورتنوي Portnoy's Complaint) تكشف عن أن المروى عليه ليس هو الذي يقودنا السرد إلى تصديقه<sup>(١٣)</sup>.

ومع ذلك، نشق صورة المروى عليه من السرد الموجه إليه أساساً. وإذا اعتبرنا أن أي سرد يتألف من متتالية من العلامات، موجهة إلى المروى عليه، فإنه يمكننا التمييز بين فئتين رئيسيتين من العلامات. فهناك، أولاً، تلك العلامات التي لا تحتوي على إشارة إلى المروى عليه، ويتحدد أكثر، لا تنطوي على إشارة تميزه عن المروى عليه من الدرجة الصفر. وهناك، ثانياً، تلك العلامات المناقضة للأولى، من حيث إنها تعرفه بوصفه مروياً عليه محدداً، وتجعله ينحرف عن المعيار الثابت. إن جملة في (قلب بسيط Un Coeur Simple) مثل: «تلقى بنفسها إلى الأرض» تقع في الفئة الأولى، هذه الجملة لا تكشف عن شيء محدد عن المروى عليه، في حين أنها تتيح له الفرصة لكي يقدر حزن فليتنسبه حق قدره. وعلى العكس من ذلك، فإن عبارة من مثل «إن شخصه الكلي أثمر فيها هذه القوضى التي نعانيتها

وفرضياتها المسبقة ، والنتائج المنطقية التي تترتب عليها ، والمعرفة التي استقرت لدى المروى عليه .

تتعدد العلامات القادرة على تصوير المروى عليه كثيراً ، ويستطيع المرء بسهولة أن يفرق بين أنماط عدة تستحق المناقشة منها . ويجب ، في المقام الأول ، أن نذكر فقرات السرد كلها التي يشير فيها الراوى مباشرة إلى المروى عليه ، ونحن نضع في هذه الفئة الجمل التي يخص فيها الراوى المروى عليه بكلمات مثل «القارئ» أو «السمتع» ، أو يشير إليه بتعابير من مثل «عزيزي» أو «صديقي» . أما إذا عين السرد سمة محددة للمروى عليه ، مهنته أو جنسيته مثلاً ، فإننا نضع الفقرات التي تذكر هذه السمة في الفئة الأولى . هكذا ، إذا كان المروى عليه محامياً ، فإن المعلومات كلها المتعلقة بالهامين عامة تغدو وثيقة الصلة بالموضوع . وأخيراً ، فإن علينا أن نحتفظ بكل الفقرات التي يوجه فيها الكلام بضمير المخاطب .

إلى جانب هذه الفقرات التي تشير صراحة إلى المروى عليه ، توجد فقرات أخرى تنطوي على المروى عليه وتصفه برغم أنها ليست مكتوبة بصيغة ضمير المخاطب صراحة ، فعندما يكتب مارسيل في (البحث عن الزمن الضائع) قائلاً : «وفوق ذلك ، غالباً ، نحن لم نبق بالبيت» بل ذهبنا للتريض» . إن الـ (نحن) تقصى المروى عليه . ويحدث نقيض ذلك عندما يصريح مارسيل :

«مؤكد» ، في هذه المصادفات الهكمة إلى حد بعيد ، عندما يتراجع الواقع ، ويطبق نفسه على ما حلمنا نحن به لزمان طويل ، فإنه يخبئه عنا كلية» .

تتضمن الـ (نحن) المروى عليه (١٤) . ويمكن لتعبير غير شخصي ، في أغلب الأحيان ، أو ضمير غير محدد ، أن يشير إلى المروى عليه : « لكن العمل قد اكتمل ، وربما يذرف المرء الدمع مراراً وتكراراً » .

مرة أخرى ، غالباً ، يوجد عدد كبير من الفقرات في السرد نصف المروى عليه ، بتفاصيل متفاوتة الدرجة ، برغم عدم احتوائه على إشارة — ولو غامضة — إليه . وقد يتم ، بسبب ذلك ، تقديم أجزاء من السرد في شكل أسئلة أو أسئلة زائفة . وأحياناً لا تنطلق هذه الأسئلة من الشخصية أو من الراوى الذي لا يقوم بتردها . ولذلك يجب نسبتها إلى المروى عليه . وعلينا أن نلاحظ ما يشير فضوله وما المشكلات التي ربما رغب في حلها . مثال ذلك (الأب جوريو) ، حيث المروى عليه هو الذي يطرح الأسئلة عن مهنة السيد بواريه (M. Poiret) : « ماذا كان؟ ربما كان موظفاً في وزارة العدل .. » . وبينما يوجه الراوى أسئلة إلى المروى عليه نفسه ، أحياناً ، فإن بعضاً من معرفته وتبريراته تستشف في العملية ، إذ يوجه مارسيل سؤالاً زائفاً إلى المروى عليه ، طالباً منه شرح سوقية سلوك سوان (Swann) الفج المثير للدهشة : « لكن من لم ير الأميرات الملكيات غير المتكلفات يتبنى تلقائياً لغة ثقيلى الظل» .

وهناك فقرات أخرى يتم تقديمها بشكل سلبى ، بعض هذه الفقرات ليس امتداداً لحالة الشخصية المقدمة بل استجابة إلى أسئلة الراوى المطروحة . إنه بالأحرى إيمان المروى عليه بأن هذه الفقرات متناقضة ، وأن هواجسه مهاجمة ، وأسئلته قد أسكتت . إن الراوى فى ( مزيفو النقود Les Faux Monnayeurs ) يرفض بقوة النظرية المقدمة عن طريق المروى عليه لشرح الرحلات الليلية لـ «فينسينت مولينييه» Vincent Molinier : « لا لم يكن فينسينت مولينييه يذهب إلى عطيلكه كل مساء » . وأحياناً ، يمكن أن يكون النقص الجزئى كاشفاً . فى (البحث عن الزمن الضائع) ، فى الوقت الذى يصدق الراوى أن تخمينات المروى عليه عن معاناة سوان غير العادية لها ما يبررها فإنه يجدها غير كافية :

« هذه المعاناة التي أحسها ، لا تشبه شيئا اعتقد هو في وجوده ، لا لأنه نادرا ما تخيل شيئا مؤلما إلى هذا الحد ، حتى في ساعات شكه العميق ، ولكن لأنه ظل مبهماً ، غير محدد ... عندما تخيل هذا الشيء ».

وهناك أيضا تلك الفقرات التي تتضمن عبارة ذات دلالة معلنة ، وبدلاً من الإشارة إلى عنصر سابق أو لاحق في السرد ، تشير إلى نص آخر ، إلى خبرة تتجاوز النص ، معروفة لدى الراوى والمروى عليه ، الخاص به :

« نظر إلى المقبرة ، وهناك دفن دمعته الأخيرة كشاب ، واحدة من تلك الدموع التي تدفقت عالياً صوب السماء برغم سقوطها على الأرض » .

ويدرك المروى عليه في (الأب جويو) نوع الدموع التي دفنها «راستينيكا» . وقد سبق له أن سمع عنها طبعاً ، ورأها دون ريب ، وربما ذرف بعضها بنفسه . كذلك تزودنا التشبيهات أو المقارنات الموجودة في السرد بمعلومات متفاوتة القيمة . إننا نظن أننا نعرف المشبه به أكثر من معرفة المشبه . وبناء على ذلك ، يمكن أن نظن أن المروى عليه في (وعاء الذهب The Gold Pot) مثلاً ، قد سبق له أن سمع هزيم الرعد «صوت بتلاشي مثل هزيم الرعد البعيد المكتوم» وبذلك نستطيع أن نبدأ إعادة البناء الجزئي لمنط العالم الذي تألف معه .

لكن ، ربما كانت أكثر العلامات كشفاً ، مما يصعب الإمساك بها أحياناً ووصفها بطريقة مرضية ، هي تلك التي ندعوها نظراً للافتقار إلى مصطلح مناسب - التعليقات المركبة Over-Justifications إن أى راوٍ يشرح العالم المأهول بشخصه ، بشكل أو بآخر ، ويستحث أفعالهم ، ويسرر أفكارهم . وإذا حدث أن وظفت هذه التفسيرات والدوافع في مستوى اللغة الشارحة ، والتعليق والسرد الشارحين ! فهي إذن التعليقات المركبة . إذ عندما

ينصح الراوى في (بيت بارما للمسنيين La Chartreuse de Parme) المروى عليه قائلاً إنه فى أوبرا لاسكالا «تكون زيارة اللوج عادة لمدة عشرين دقيقة تقريباً» ، فهو لا يفكر فى غير إمداد المروى عليه بمعلومات إضافية لفهم الأحداث . ولكن من ناحية أخرى ، عندما يطلب أن تغفر له حملة فقيرة الأسلوب ، سائلاً المغفرة عندما يقطع سرده ، يعترف بنفسه بعدم قدرته على وصف إحساس ما جيداً ، فإن تلك هي التعليقات المركبة التي يوظفها . ونمذنا التعليقات المركبة دائماً بالتفاصيل الشائكة عن شخصية المروى عليه ، ونكشفيها ، على الرغم من أنها تفعل هذا بطريقة غير مباشرة : بالتغلب على دفاعات المروى عليه والسبطرة على تحيزاته ، وبتهدة مخافة .

علامات المروى عليه - تلك التي تصفه ، وتلك التي تمده فقط بالمعلومات أيضاً - يمكن أن تطرح مشاكل عدة للقارئ الذى يأمل أن يصنفها ليصل إلى صورة للمروى عليه ، أو لقراءة معينة للنص . لا تكمن المشكلة فحسب فى مجرد صعوبة ملاحظتها أحياناً ، أو الإمساك بها ، أو شرحها ، فمن الممكن أن يجد المرء فى وحدات سردية معينة علامات متعارضة ، تنشأ أحياناً مع الراوى الذى يريد أن يسلى نفسه على حساب المروى عليه ، أو يود أن يؤكد اعتبارية النص ، وغالباً ما يكون العالم المتقدم هو العالم الذى تكون فيه مبادئ التعارض المعروفة لدينا غير موجودة أو قابلة للتطبيق . وأخيراً ، فإن التعارضات - الواضحة تماماً - غالباً ما تنسج من زوايا الرؤية المختلفة التى يكدح الراوى فى إعادة إنتاجها بثقة ، بينما يحدث أنه لا يمكن شرح جميع المعلومات المتعارضة كنيةً على نحو كهذا . هذه الحالات ربما تنسب إلى مغالة الكاتب أو اعتداله ، فنجد الراوى فى روايات إباحية عدة ، السئ منها والجيد ، يفعل فعل أبطال (المغنية الصلحاء La Cantatrice Chauve) فيصف أولاً الشخصية كما لو كانت ذات شعر أشقر ونهدين

استخدمت ، وأعداد كل نوع منها وتوزعها ، هو ما يحدد إلى حد معين الأنماط المختلفة للسرد (١٥) . إن الوحدات السردية (Narratives) التي تزخر بالتفسيرات والتعليقات (دون كيخوته ، تريسترام شاندى ، الأوهام الضائعة ، الأوقات المستعادة) تختلف تماماً عن تلك التي تلعب فيها التفسيرات والتعليقات دوراً محدداً (القتلة ، الصقر المألطى ، الغيرة) . وغالباً ما يسرد النمط الأول بواسطة الرواة الذين يجدون البعد الخاص بالخطاب discours أكثر أهمية من البعد الخاص بالحكى (récit) أو الذين هم حقاً أكثر وعياً بمجانية أى سرد بل يزيفه أو ينمط معين منه فيحاولون تجنبه بالتبعية . ينتج النمط الثانى الرواة الذين يشعرون بسلاسة السرد ، أو الذين يودون الانفلات من محيطهم العادى لأسباب مختلفة . علاوة على هذا ، فإن التفسيرات والدوافع تظهر كما هى ، ويمكن أن تخص طبيعتها بالتشكر بدرجات متفاوتة تماماً . إن راوى بلزك أوستاندال لا يتردد فى إعلان ضرورة شرح فكرة أو مشهد أو حالة :

« عند هذه النقطة نحدد أنفسنا مجبرين على أن نقاطع للحظة قصيرة هذا المشروع الجسور لكى نقدم تفصيلاً لاغنى عنها ، تلك التى سنشرح فى جزء منها شجاعة الدوقة فى نصح « فابريس » فيما يخص رحلته الأخيرة الخطيرة » .

لكن رواية فلوبيير - بعد (مدام بوفارى) تحديداً - يلعبون غالباً على الفموس ؛ فنحن لانعرف بالضبط إذا كانت جملة مانشرح الأخرى أو أنها تسبقها فحسب أوتتلوها : « جمع جيشاً ، أصبح أكبر ، أصبح شهيراً ، كان شعبياً » . ويمكن أن يقدم الشرح على قواعد العالم أو القوانين العامة كما عند بلزك وزولا ، أو يمكن أن يتجنب قدر المستطاع كل التعميمات ، كما فى روايات سارتر وسيمون دى بوفوار ، ويمكن للشرح أن يعزز أو

ممثلين ويطن كبيرة ، ثم يتحدث باقتناع كبير فى الصفحة التالية عن شعرها الأسود ، ويطنهما الصغيرة ، ونهديها الصغيرين . إن الانساق ليس أمراً ملحقاً بالنسبة للنوع الإباحى الذى يكون فيه الاختلاف البين هو القاعدة أكثر من الاستثناء . وبرغم ذلك يظل صعباً - إن لم يكن مستحيلًا - أن نشرح المادة الدلالية المقدمة للمروى عليه فى هذه الحالات .

لكن أحياناً تشكل العلامات الواصفة للمروى عليه مجموعة غريبة ومتباينة . والواقع أن كل علامة مرتبطة بمروى عليه لا تحتاج إلى استمرار - علامة سابقة أو توكيدها ، أو إبراز علامة لكى تتبعها . إن هناك مروياً عليهم يتغيرون شأنهم شأن الرواة ، أو يملكون شخصيات غنية على نحو كاف ، لكى يستوعبوا الميول والمشاعر المختلفة ، لكن الطبيعة المتعارضة لمروى عليهم لا تنتج دائماً من شخصية مركبة أو ارتقاء تدريجى (من شخصية لأخرى) . إن الصفحات الأولى من (الأب جوريو) تشير إلى أن مروياً عليه باريسيا سيكون قادراً على تقدير « محددات هذا المشهد الملىء بالمشاهدات المحلية واللون » .

لكن هذه الصفحات المفتوحة تضاد ما تم توكيده من اتهام المروى عليه بعدم الحساسية ومحاكمته بوصفه مذنباً لأنه لا يصدق الرواية على أنها الحقيقة . مثل هذه التعارضات لن تحل أبداً ، بل على النقيض ، سوف تضاف تعارضات أخرى . ويغدو من الصعوبة بمكان أن نمصرف إلى من يتوجه الراوى . أمى حالة من عدم الكفاءة ؟ ربما كان بلزك غير قلق بخصوص التفاصيل التقنية وأحياناً يرتكب أخطاء ، قد لا تكون كذلك عند فلوبيير وهنرى جيمس . ولكن هناك مثالا ملهما على عدم الكفاءة : بلزك المهوم بمشاكل التوافق - تلك المشاكل المهمة فى (الأب جوريو) تحديداً - حيث لا يتدبر قرراً عن من الذى يغدو المروى عليه .

وبرغم الأسئلة المطروحة ، والصعوبات الناشئة ، والأخطاء المرتكبة ، فمن الواضح أن أنواع العلامات التى



يعارض بعضه البعض، وأن يتكرر أو يستخدم مرة واحدة في أى مكان من السرد، وفي كل حالة يبنى نمط مختلف من السرد.

### تصنيف المروى عليهم:

إننا نستطيع بفضل العلامات التي تصف المروى عليه، أن نميز أى سرد طبقاً لنمط المروى عليه الذي يوجه إليه السرد. ومن غير المفيد أن نميز الأصناف المختلفة للمروى عليهم حسب أمزجتهم أو حالتهم الاجتماعية أو معتقداتهم، فذلك عمل مسرف الطول والتعقيد ويخلو من الدقة. ومن ناحية أخرى، فمن الأسهل نسبياً أن نصنف المروى عليهم حسب الموقف السردى، وموقعهم فى الإشارة إلى الراوى والشخصيات والسرد. ويبدو الكثير من ألوان السرد غير موجه إلى شخص محدد، حيث لا يتم النظر إلى شخصية من الشخصيات بوصفها تلعب دور المروى عليه، وحيث لا يذكر أى مروى عليه بواسطة القارئ على نحو مباشر «دون شك، يا عزيزى القارئ، أنت لم تحبس فى قفينة زجاجية»، أو غير مباشر «كان من الصعب أن نفعل شيئاً آخر غير أن نقطع منها ورده نقدمها إلى القارئ». إن دراسة تفصيلية لرواية مثل (التربية العاطفية) أو (بوليسيس) تكشف عن حضور راوٍ يحاول أن يكون غير مرئى ولا يتدخل فى الأحداث إلا بأقل قدر ممكن، كذلك يتحقق هذا الكشف بالفحص المعمق للسرد الذى يبدو بلا مروى عليه، سواء فى العاملين اللذين ذكرناهما، أو فى أعمال من مثل (الملاذ) و (الغريب) و (قلب بسيط).

إن الراوى فى (قلب بسيط) لا يشير ولو مرة واحدة، على سبيل المثال، إلى مروى عليه بطريقة واضحة، ذلك على الرغم من وجود فقرات كثيرة فى سرده تشير، على نحو متباين الوضوح، إلى أنه متوجه إلى شخص ما. هكذا يماثل الراوى الأفراد الذين يذكر

أسماءهم الحقيقية «روبلين، فلاح من جيوفيس .. ليبارد، فلاح من توك .. مسيو بوريه، محام سابق» ولا يمكن له أن يماثل روبلين - ليبارد أو مسيو بوريه: إذ يجب أن يكون هذا التماثل مع المروى عليه. يضاف إلى ذلك أنه غالباً ما يلجأ الراوى إلى التشبيه لكى يصف شخصية أو ليعين حدثاً. وكل تشبيه يحدد بوضوح أكثر نمط العالم المعروف للمروى عليه. وأخيراً، يشير الراوى أحياناً إلى التجارب فوق النصبة extra-textual هذه الفوضى التي تلقى إليها جميعاً فى مشهد الرجال غير العاديين» تقدم أدلة على وجود المروى عليه ومعلومات عن طبيعته. ولكن، مع أن المروى عليه يمكن أن يكون غير مرئى فى السرد، فهو موجود برغم ذلك، ولا ينسى كلية «أبدأ».

فى سرديات أخرى عدة، فإن المروى عليه إذا كان غير ممثل بشخصيته فهو يذكر بوضوح عبر الراوى على الأقل، ويشير إليه الراوى، تكراراً، بشكل أو بآخر، ويمكن أن تكون إشارات مباشرة كما فى (أونجين أونيجن)، و (توم جونز)، و (وعاء الذهب)، أو غير مباشرة (الحرف الأحمر، محل التحف القديم، مزيفو النقود). إن هؤلاء المروى عليهم، كما المروى عليه فى (قلب بسيط) لا أسماء لهم، وليست وظائفهم فى السرد على قدر كبير من الأهمية، دائماً من السهل أن نرسم صورهم وأن نعرف ما يعتقد راوئهم عنهم بواسطة الفقرات التي تشير إليهم بوضوح. فى (توم جونز) يقدم الراوى، أحياناً، معلومات مستفيضة عن المروى عليه الخاص به، يأخذه جانباً، ويجود بتصيحة له فى مرات عدة. ويصبح الأخير ممثلاً لأية شخصية على نحو واضح.

وغالباً، وبدلاً من التوجه - بوضوح أو ضمناً - إلى مروى عليه ليس ممثلاً بشخصيته، يسرد الراوى قصته إلى شخص ما على نحو ما يحدث فى روايتي (قلب الظلام، وشكوى بورتنوى). مثل هذه الشخصية

(Nellie) مرويا عليهم . إنه يستطيع أن يسرد قصته لأى مجموعة أخرى ، وقد يحجم عن سردها تماماً . ويتمنى مايكل فى (الفاسق) أن يتجه إلى أصدقائه فيجمعهم حوله . ويحمل حضورهم فى الجزائر (Algeria) الأمل : لن يدينوه تحديداً وقد يفهمونه ويساعدونه على اجتياز حالته الراهنة . والفارق بين الحياة والموت ، عند شهرزاد فى (ألف ليلة وليلة) ، هو أن يظل الخليفة مرويا عليه ، فجزاء شهر زاد القتل لو رفض الاستماع إليها . ومن ثم فهو المروى عليه الوحيد المتاح لها .

وسواء اتخذ المروى عليه دور الشخصية أو لم يتخذ ، استبدل به غيره أو لم يستبدل ، أدى أدواراً عدة أو دوراً واحداً ، فإنه يمكن أن يكون مستمعاً كما فى (الفاسق) ، التعمساء ، ألف ليلة وليلة) أو قارئاً كما فى (آدم بيد ، الأب جوريو ، مزيفو النقود) ، ومن الواضح أنه ليس من الضروري أن يقول النص إن المروى عليه قارئ أو مستمع . فى مثل هذه الحالات يمكن القول إن المروى عليه قارئ عندما يكون السرد مكتوباً (Hérodias) ويمكن أن يكون مستمعاً عندما يكون السرد شفوياً ، ( أنشودة رولان ) .

ومن الممكن أن نفكر فى المزيد من التمييز ، أو نؤسس أصنافاً أخرى ، ولكن مهما يكن الأمر فبالإمكان رؤية الكيفية التى يزداد بها تميظ السرد دقة وإحكاماً إذا لم يعتمد على الرواة فحسب ، بل على المروى عليه . إن النمط نفسه من الرواة يمكن أن يتجه إلى أنماط متعددة من الرواة . ولذلك فإن لويس فى (عقدة الأفعى) وسلافين فى ( يوميات سلافين ) وروكانتان فى ( الفتيان ) ثلاث شخصيات تحتفظ بدفاتر للمذكرات وشديدة الرعى بالكتابة ، لكن لويس يغير المروى عليه مرات عدة قبل أن يقرر الكتابة لنفسه . كما أن سلافين لا ينظر إلى نفسه بوصفه القارئ الوحيد لمذكراته ، أما روكانتان فإنه يكتب لنفسه دون غيرها . ومرة أخرى فإن الرواة المختلفين يمكن أن يتجهوا لمروى عليهم من النمط

يمكن أن توصف بطريقة أكثر تفصيلاً أو أقل . فنحن لا نعرف شيئاً محدداً عن دكتور سبيلفوجل فى (شكوى بورنوى) سوى أنه لا يفتقر إلى حدة الذكاء . ومن ناحية أخرى ، نحن نبلغ بكل شئ عن حياة جوليت فى (Les Infortunes de la vertu) . وقد لا تلعب شخصية المروى عليه أى دور آخر فى السرد أكثر من المروى عليه فى (قلب الظلام) ولكنها قد تلعب أدواراً أخرى . وليس نادراً أن يكون المروى راوياً فى الوقت نفسه . فى (الفاسق) يكتب واحد من الأشخاص الثلاثة الذين يصغون إلى مايكل خطاباً طويلاً إلى أخيه ، ويكرر فى هذا الخطاب القصة التى رواها له صديقه ، متوسلاً إلى أخيه أن يخلص مايكل من تعاسته ، وأن يسجل ردود أفعاله الخاصة عن الحكاية ، وكذلك حالته التى أدت إلى وجوده فى حكيها . وأحياناً يكون المروى عليه فى رواية ما هو راوياً فى الوقت نفسه ، ولا يقصد بالسرد أى شخص غير نفسه . مثال ذلك (الفتيان) ومعظم الروايات التى كتبت فى شكل مذكرات ، فإن راكنتان هو القارئ الوحيد لمذكراته .

ومرة أخرى ، يمكن أن تتأثر شخصية المروى عليه بالسرد الموجه له بدرجات متفاوتة . وفى (قلب الظلام) لا يتحول رفاق مارلو عن طريق القصة التى سردها لهم . أما فى (الفاسق) فيبدو الأمر كما لو كان المروى عليهم ، وهم ثلاثة ، غير مختلفين عما كانوا عليه قبل سرد مايكل ، برغم أنهم يسيطر عليهم إحساس «ماليس» الغرب . وفى (الفتيان) وغيرها يحدد الراوى المروى عليه الخاص به ، وتغير الحوادث التى يسردها الراوى لنفسه بوصفه مرويا عليه ، على نحو تدريجى عميق .

وأخيراً ، يمكن أن تمثل شخصية المروى عليه بالنسبة للسرد شخصاً أكثر - أو أقل - قيمة ، أو غير قابل للاستبدال بوصفه مرويا عليه . إذ ليس مهماً عند مارلو فى (قلب الظلام) أن يتخذ من رفاقه فى «النيل»

نفسه كما يحدث في رواة روايات من مثل : ( قلب بسيط، الوضع الإنساني ) . وكذلك ميسرسو في ( الغريب ) ، فإنهم جميعاً يتوجهون إلى مروي عليه ليس شخصية، ولا يعرفهم ولا هو على ألفه بالأفراد الذين يقدمهم النص أو الأحداث التي يقصها. ومهما يكن من أمر، فإن فكرة المروي عليه ليست مهمة لتخطيط النوع السردى فحسب أو لتاريخ التقنيات الروائية، إن هذه الفكرة تلفت الانتباه بالطبع لأنها تتيح لنا إتقان دراسة الطريقة التي يؤدي بها السرد وظائفه. ففى كل ألوان السرد يتأسس حوار بين الرواة والمروي عليهم والشخصيات <sup>(١٦)</sup>. ويتقدم هذا الحوار - ومن ثم السرد - بوصفه وظيفة للمسافة التي تفصل الحوار عن السرد. وقد استخدمنا هذا المفهوم بالفعل في تمييزنا الأصناف المختلفة للمروي عليه، ولكن دون أن نعول عليه كثيراً؛ فمن الواضح أن المروي عليه الذى يشارك فى الأحداث المسجلة هو أكثر التصاقاً بالشخصيات من المروي عليه الذى لم يسمع حتى عنها، ولكن فكرة المسافة لابد من تميمها. وأياً كانت وجهة النظر التي يتم تبنيها، أخلاقية أو ثقافية، انفعالية أو مادية، فإن الرواة والمروي عليهم والشخصيات يمكن أن يقترب كل منهم من الآخر، على نحو يتراوح ما بين الاتحاد الكامل إلى التضاد الكامل.

وكما أن هناك، غالباً، الكثير من الرواة والمروي عليهم والشخصيات فى كل نص، فإن تعقد العلاقات وتباين المسافات التي تتأسس بينهم يمكن أن تكون دالة تماماً. وعلى أية حال، فإن هذه العلاقات والمسافات تتحدد إلى أبعد مدى الطريقة التي يتم بها امتداد قيم معينة ورفض قيم أخرى فى مجرى السرد، والطريقة التي يتم بها تأكيد أحداث معينة وإهمال غيرها. إن هذه العلاقات هي التي تتحدد بالمثل نغمة السرد وطبيعته نفسها. مثال ذلك ما تجده فى (زهرة السنبلة) حيث تتغير النغمة

تماماً - ولا تمنك إلا أن تتغير - بمجرد أن يقرر الراوى إعلان صداقته للمروي عليه ويحدث إليه على نحو أكثر أمانة ومباشرة مما كان يفعل من قبل : إذ إنه أصبح أقرب إلى التوثيق عندما نحلى عن المبالغات الرومانتيكية، وأصبح أكثر أخوية عندما خلف وراءه الحياء الزائف. ومن ناحية أخرى فإن الكثير من التأثيرات الساخرة فى السرد تعتمد على الاختلافات الموجودة بين صورتين للمروي عليه، أو بين (مجموعات) المروي عليهم كما يحدث فى (Les Infortunes de la vertu . Werther)، وتعتمد كذلك على المسافة الموجودة بين الراوى والمروي عليه من ناحية والمسافة الموجودة بين الراوى والشخصية من ناحية ثانية (حب سوان) أو تعتمد على المسافة الموجودة بين الراوى والمروي عليه (توم جونز). وينتج تعقد الموقف أحياناً من عدم ثبات المسافات الموجودة بين الراوى والمروي عليه والشخصيات. إذا لم يكن ذنب مايكل واضحاً - أو براءته - فإن ذلك يرجع فى جانب منه إلى أنه أظهر لمرات عدّة عجزه عن تجاوز المسافة التي تفصل بينه وبين أصدقائه، أو - إذا شئنا - بسبب أن أصدقاءه غير واثقين من المسافة التي يجب أن يضعوها بينهم وبينه.

### وظائف المروي عليه :

إن نمط المروي عليه الذى تجده فى سرد ما، والعلاقات التي تربطه بالرواة والشخصيات والمروي عليهم الآخرين، والمسافات التي تفصله عن القراء النموذجيين أو الواقعيين أو الحقيقيين، كلها تحدد جزئياً طبيعة هذا السرد. لكن المروي عليه يمارس وظائف أخرى يتفاوت عددها وأهميتها وارتباطها به. ومن المفيد بذل الجهد فى سرد هذه الوظائف ودراستها بالتفصيل.

إن أوضح أدوار المروي عليه، الدور الذى يلعبه دائماً، بمعنى دون غيره، هو التوسط (relay) بسين

يضاف إلى ذلك أن هذه الطرق مفضلة لدى كثير من الروائيين المحدثين ، إن لم يكن غالبيتهم ، ربما لأنها تتيح - أو يبدو أنها تتيح - حرية أكثر للقارئ ، وربما لأنهم يجبرون على المشاركة بنشاط أكبر في تطوير السرد ، أو ربما ببساطة ، لأنهم يشعرون اهتماماً بعينه في الواقعية . إن دور المروى عليه ، من حيث هو وسيط ، يتضاءل في هذه الحالات إلى حد ما ، ولكن كل شيء لابد أن يظل يمر من خلاله ، مادام كل شيء - استعارات وإحالات وحوارات - يظل متجهاً إليه : غير أنه لا شيء يتعدل ، لا شيء يتضح للقارئ بواسطة هذا الوسيط . وأما كانت مزايها هذا النمط ، من الوسيط ، فلا بد من إدراك أن العبارات المباشرة الواضحة المتجهة من الراوي إلى المروى عليه هي - من وجهة نظر بعينها - أكثر ألوان التوسط اقتصاداً وفاعلية . إن جملاً قليلة تكفي لتأسيس الدلالة الحقيقية لفعل غير متوقع ، أو الطبيعة الحقة لشخصية من الشخصيات ، كما أن كلمات قليلة تكفي لأن تيسر تفسير موقف معقد . ومع أننا يمكن أن نتساءل على نحو غير محدد عن النضج الجمالي لستيفان في (صورة الفنان شاباً) أو دلالة حدث بعينه في (وداعاً للسلاح) ، فنحن نعرف دائماً بالضبط - أو في الأغلب - حسب النص ما نظنه في (فابريس) أو في (سانسفرينا) أو في (غراميات المدموازيل ميشانو) (١٧) .

وبممارسة المروى عليه وظيفة التشخيص في السرد فضلاً عن وظيفة التوسط . ووظيفة التشخيص مهمة في حالة الراوي أو الشخصيات ، برغم أنه من الممكن تقليصها إلى الحد الأدنى حتى في هذا المكان ، ذلك لأن مرسولن يعرف كيف يدخل في حوار حقيقي مع المروى عليه ، لأنه على مسافة من كل شيء ، ومن نفسه ، ولأن غرابته وانمزاله يعتمدان على هذه المسافة ، ومن ثم لا يمكن وصفه بهذا الحوار . ومع ذلك فإن العلاقات التي يؤسسها الراوي - الشخصية مع المروى

الراوي والقراء ، أوبين الكاتب والقراء ، فمن اليسير الدفاع عن قيم لا بد من الدفاع عنها ، أو إيضاح الجوانب الغامضة التي تحتاج إلى إيضاح ، بواسطة الإشارات الجانبية الموجهة إلى المروى عليه . ويمكن لنا ، دائماً ، وبواسطة توجيه إشارات إلى المروى عليه ، أن نبرز أهمية سلسلة من الأحداث وإعادة تأكيد أحدها أو تصعيبه أو تبرير أفعال معينة أو التهوين من اعتباريتها . ومثال ذلك ما يحدث في (توم جونز) حين يشرح الراوي للمروى عليه أن الحصافة شيء ضروري للوقاية من الفضيلة ، وهو يساعدنا على أن نحسن الحكم على بطله ، الفاضل لكن غير الحصيف :

«الحصافة والاحتراس أمران ضروريان حتى لأفضل الرجال .. لا يكفي أن تكون خططك أو أفعالك جيدة بشكل جوهري ، فعليك الانتباه إلى ضرورة أن تبدو كذلك» .

وبالمثل ، فإننا نعرف أن «ليجراندان» ليس كاذباً ، مع أنه متنفج (Snob) ، عندما يحتج على المتنفجين ، ذلك لأن مارسيل يقول بوضوح شديد للمروى عليه : «وبالفعل فإن ذلك لا يعني أن ليجراندان لم يكن صادقاً عندما هاجم المتنفجين بعنف» .

حقاً إن التوسط لا يتم دائماً على نحو مباشر ، ومن ثم فإن العلاقات بين الراوي والمروى عليه تتطور ، أحياناً ، في أسلوب ساخر ولا يستطيع القارئ دائماً تفسير العبارات حرفياً من السابق إلى اللاحق . وتوجد هناك توسطات أخرى يمكن إدراكها ، غير الإشارات الجانبية المتجهة إلى المروى عليه مباشرة ، وإمكانات أخرى للتوسط بين المؤلفين والقراء . والحوارات والمجازات ، والمواقف الرمزية ، والإحالات إلى نظام فكري بعينه أو إلى عمل فني هي بعض من طرق التلاعب بالقارئ وتوجيه أحكامه ، والسيطرة على ردود أفعاله .

عليه الخاص بهما تكشف عن شخصيته كما يفعل ، إن لم يكن أكثر ، أى عنصر آخر من عناصر السرد . مثال ذلك (الراهبة) حيث تظهر الأخت سوان بوصفها أقل سداجة وأشد مكرًا أكثر مما تحب أن تظهر بسبب مفهومها عن المروى عليه وإيمانها إليه . يضاف إلى ذلك العلاقات بين الراوى والمروى عليه فى نص من النصوص يمكن أن تهون من أحدهما وتفسر الآخر أو تضعه فى تعارض مع غيره . وغالباً ما يشير الموضوع على نحو مباشر إلى الموقف السردى ، كما أن السرد يشبه الموضوع من حيث إن هذه العلاقات تكشف عن كليهما . ومثال ذلك (ألف ليلة وليلة) حيث يتأكد موضوع السرد الذى هو الحياة بواسطة اتجاه شهرزاد نحو الملك والعكس صحيح بالمثل : فالبطلة تقتل إذا قرر المروى عليه أن يتوقف عن الاستماع إليها ، بالقدر الذى تموت به بقية الشخصيات فى السرد بسبب عدم استماعه إليها ، وأخيراً فإن أى سرد مستحيل دون مروى عليه . ولكن غالباً ما تكشف الموضوعات التى لا تهتم بالموقف السردى - أو قد تهتم به بطريقة غير مباشرة - عن أوضاع الراوى والمروى عليه فى علاقة كل منها بالآخر ، ففى (الأب جوريو) يحافظ الراوى على علاقات القوة مع المروى عليه ، فمنذ البداية يحاول الراوى أن يستبق اعتراضات المروى عليه ، وأن يهيمن عليه وأن يقنعه ويستخدم الراوى فى ذلك كل الوسائل ، والإغراءات ، والتوسلات ، والتهديدات ، والسخرية . ونشك - فى التحليل النهائى - أنه نال من المروى عليه . ففى الجزء الأخير من الرواية حين سجن فوترين وأخذ الأب جوريو يقترب من الموت سريعاً فإن الراوى نادراً ما يتجه إلى المروى عليه ، ويرجع ذلك إلى أن الراوى قد كسب المعركة ، وأصبح واثقاً من تأثيره ومن هيمنته ، ومن أنه لم يعد فى حاجة إلى أن يحكى القصة . هذا النوع من الحرب ، وهذه الرغبة فى القوة يمكن أن نجدتهما على مستوى الشخصيات ، كما أن المعركة تدور أيضاً على مستوى الأحداث ومستوى السرد .

وإذا أسهم المروى عليه فى جانب الموضوع الخاص بالسرد فإنه دائماً ما يكون جزءاً من الإطار السردى جانباً من الإطار الملموس الذى يندو فيه الرواة والمروى عليهم شخصيات (قلب الظلام المزيفون ، الديكاميرون) ، والمقصود هو جعل السرد يبدو أكثر طبيعية . ويلعب المروى عليه ، شأنه فى ذلك شأن الراوى ، دوراً لا سبيل إلى إنكار إمكان تحقيقه فى الواقع . وأحياناً يقدم هذا الإطار النموذجى الذى يتطور بواسطته العمل أو السرد ، ففى (الديكاميرون) أو (هيتامبيرون) نتوقع أن كلاً من المروى عليهم سوف ينقلب إلى راو . إن المروى عليه الذى هو أكثر من مجرد علامة على الواقعية ، أو مؤشر على إمكان التحقق بمثل ، فى هذه الأحوال ، عنصراً لاغنى عنه لتطور السرد .

وأخيراً ، يحدث أن نشعر أحياناً بأن علينا دراسة المروى عليه لنكتشف القوة الدافعة الأساسية للسرد . ففى (المفوق) ، على سبيل المثال ، لا نستطيع - إلا بدراسة ردود أفعال المروى عليه الخاص بـ كلامونس - أن نعرف ما إذا كانت حجج البطل قوية إلى درجة الإقناع ، أو أنها جذابة ولكن غير مقنعة . يؤكد ذلك أن المروى عليه لا يقول كلمة واحدة خلال الرواية كلها ، ولا نعرف ما إذا كان كلامونس يخاطب نفسه أو شخصاً آخر . ولا نملك سوى أن نفهم ، من تعليقات الراوى ، أن هذا المروى عليه برجوازى مثله ، فى الأربعينيات من عمره ، باريسى ، يآلف دانتى والإنجيل ، محام ، ... ومهما يكن من أمر ، فإن هذا الغموض الذى يؤكد الازدواجية الأساسية لعالم البطل لا يقدم المشكلة إلى القارئ الذى يرغب فى أن يكتشف الطريقة التى يتم بها الحكم على كلامونس فى الرواية ، وأياً كانت هوية المروى عليه فإن الشئ المهم هو مدى موافقته على أطروحات البطل ، ويظهر الخطاب الأخير الدليل على المزيد والمزيد من المقاسمة من جانب من يحادثه ، وتصبح نغمة كلامونس أكثر إلحاحاً وجملته

بارع ، أو إذا كانت مشكلات التقنية السردية تعنيه أو لا تعنيه ، أو إذا كان السرد يستلزمه أو لا يستلزمه . ويقدر ماندرس الراوى لتقييم اقتصاد السرد ومقاصده ونجاحه ، فإننا يجب أن نختبر المروى عليه لفهم أكثر ، أو نفهم على نحو مختلف آلياته ودلالاته .

إن المروى عليه واحد من العناصر الأساسية فى كل سرد ، وإن الاختبار العميق لما يقدمه ، ودراسة العمل السردى بوصفه مكوناً من سلسلة من الإشارات التى تخاطبه ، نفضى إلى قراءة أكثر حذقاً وإلى تشخيص أعمق للعمل . ويمكن لهذه الدراسة أن تفضى بالمثل إلى نمط Typology أكثر تحديداً للنوع السردى وإلى فهم أعظم لتطوره ، كما يمكن أن تزودنا بتقدير أفضل للطريقة التى يودى بها السرد وظائفه وإلى تقدير أكثر انضباطاً لنجاحه من وجهة النظر الفنية . وفى التحليل الأخير ، فإن دراسة المروى عليه لا تقودنا إلى فهم أفضل للنوع السردى فحسب ، بل إلى فهم أفضل لكل أفعال الانصال .

أكثر إرباكاً فى الوقت الذى يتطور فيه السرد الخاص به وبغير منه المروى عليه الخاص به ، بل إنه فى أوقات عدة من الجزء الأخير من الرواية يظهر مهتراً إلى أبعد حد . وإذا لم يكن كلامونس قد انهزم فى نهاية (السقوط) فمن المؤكد أنه لم ينتصر ، وإذا لم تكن قبعة ورؤيته إلى العالم والبشر زائفة تماماً فإنها ليست صادقة صدقاً لا يدحض . ومن المحتمل أن هناك وسائل أخرى لإعلان الإيمان أكثر من الحكم على التوبة . وربما توجد طرق أخرى مقبولة فى الحياة أكثر من طرق كلامونس .

هكذا ، يمكن للمروى عليه أن يودى سلسلة كاملة من الوظائف فى السرد : إنه يؤسس نوساً ما بين الراوى والقارئ ، ويساعدنا فى إقامة إطار السرد ، ويفيد فى تشخيص الراوى ، ويؤكد موضوعات بعينها ، ويسهم فى تطوير الحبكة ، ويصبح المتحدث باسم الجانب الأخلاقى من العمل . ومن الواضح أن المروى عليه يقدو مهما على نحو أو آخر ، ويلعب عدداً أكبر من الأدوار أو أقل ، ويتم استخدامه بطريقة بارعة أصيلة على نحو أو آخر ، وذلك اعتماداً على ما إذا كان الراوى بارعاً أو غير

## الهوامش

(١) انظر على سبيل المثال :

Henry James, *The Art of Fiction and Other Essays*, ed. Morris Roberts (New York: Oxford University Press, 1948); Norman Friedman, "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept," *PMLA* 70 (December 1955): 1160-84; Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961); Tzvetan Todorov, "Poétique" in Oswald Ducrot et al., *Qu'est-ce que le structuralisme?* (Paris: Seuil, 1968), pp. 97-166; and Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972).

(٢) انظر بين آخرين :

Walker Gibson, "Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers," *College English* 9 (February 1950): 265-69 (chap. 1 in this volume); Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits," *Communications* 8 (1966): 18-19; Tzvetan Todorov, "Les Catégories du récit littéraire," *Communications* 8 (1966): 146-147; Gerald Prince, *Notes Towards a Categorization of Fictional Narratives*, *Genre* 4 (Marc 1971): 100-105; and Genette, *Figures III*, pp. 265-67.

- (٣) بمعنى ما ، كل راو هو نفسه المروي عليه الخاص به . لكن معظم الرواة لهم مروي عليهم كذلك .
- (٤) Tzvetan Todorov. "Les Hommes-récits," Poétique de la prose (Paris : Seuil 1971), pp. 78-91. انظر :
- (٥) Tzvetan Todorov. "Le Récit primitif," in Ibid., 66-77. انظر :
- (٦) بقصد الملاءمة ، نحن نتحدث (وستحدث غالباً) عن القراء . ومن الواضح أن المروي عليه لن يخلط بالاستمع الحقيقي أو الواقعي أو المثالي .
- (٧) هذا الوصف للقدرات اللغوية الخاص بالمروي عليه من درجة الصغر برغم أنها تؤدي إلى مشكلات عدة ، فليس من السهل دائماً أن نتخذ المعنى / المعاني (التعريفات) لكل مصطلح معطى . ومن الضروري أن نوسع مع الوقت اللغة المعروفة للمروي عليه ، وذلك هو الغرض الذي يصبغ تحقيقه أحياناً ، عندما نعمل على النص نفسه . يضاف إلى ذلك أن الراوي يستطيع أن يعالج اللغة بطريقة شخصية . بالمقارنة بخواص معينة ليس من السهل أن نضعها في علاقة بالنص ، هل يمكن القول إن المروي عليه يعتبرها بوصفها مبالغاً ، أو أخطاء ، أو على العكس ، هل تبدو طليخة تماماً بالنسبة له ؟ بسبب هذه الصعوبات ، وصعوبات أخرى عدة ، فإن وصف المروي عليه ولغته لا يمكن أن يكون دائماً دقيقاً ، وإنه إلى حد كبير قابل لإعادة الإنتاج .
- (٨) نحن نستخدم هذه المصطلحات على نحو ما نستخدم في المنطق الحديث .
- (٩) Gerald Prince. A Grammar of Stories An Introduction (The Hague: Mouton, 1973). انظر بهذا الخصوص :
- (١٠) هناك وصف أساسي لهذه القواعد متنوع بكل السرديات التي يمكن أن توجد في هذا العمل .
- (١١) من محاكاة الواقع انظر العدد المختار (١١) من Communications (1968) انظر : Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits," P.10. يجب ملاحظة أنه بينما نستخدم هذه العوضى ، إلا أنها ليست مهمة على الإطلاق لتطوير السرد .
- (١٢) Roland Barthes, *SSZ* (Paris: Seuil, 1970), pp. 27-28. انظر :
- (١٣) علينا ، دون شك ، أن نفرق بين المروي عليه « الواقعي » والمروي عليه « الحقيقي » بطريقة أكثر تنظيمًا . ولكن ربما كان هذا التفرقة غير مهم .
- (١٤) لاحظ أنه حتى « أنا » واحدة يمكن أن تدل على « أنت » .
- (١٥) Gérard Genette. "Vraisemblance et motivation," in his Figures II . انظر بهذا الخصوص :
- (١٦) Booth, *The Rhetoric of Fiction*, pp. 153 ff. نحن نتبع هنا بتعديل منظور بوث ، انظر :
- (١٧) انظر بهذا الخصوص كتاب واين بوث ، السابق ذكره .

# وضعية السارد

## فى الرواية المعاصرة \*

### تيودور أدورنو

تقديم محتوياتها بطريقة توحى بالواقع . هذا المسلك وجد نفسه موضع تساؤل خلال فترة تطور ترجع إلى القرن التاسع عشر ، وهو اليوم يعرف تسارعا بالغا .

تتمثل إعادة النظر هذه ، من وجهة نظر السارد ، فى أن الذاتية لم تعد تقبل التعامل مع مادة لا يمسه التحوير ، وبذلك قوضت القانون الملحمى للموضوعية . الآن ، إذا أراد كاتب أن يغطس فى عالم الأشياء كاتب مثل ستيفنر stifter ، وأن يحدث تأثيرا انطلاقا من غنى الأشياء وجمالها البلاستيكي بعد أن تأملها وتقبلها ببساطة ، فإنه سيكون مجبرا على اتخاذ موقف المحاكاة الصناعية والتزيينية . إنه ، باستسلامه لهذا العالم ، يدافع من حب يفترض أنه ملئ بالمعنى ، إنما يجعل نفسه متحملة لوزر الكذب ، وسيتهى به الأمر إلى الوقوع فى أسلوب « الكيتش » kitsch غير المحتمل والمميز للفن الإقليمي . على أن الصعوبات المنتصقة بالشئ ذاته ليست أقل من الصعوبات الأخرى . فالرسم قد حرمه التصوير الفوتوغرافى من مهام كثيرة كانت تناط به

أن نجتمع ، فى بضع دقائق ، بعض الأفكار عن الوضعية الراهنة للرواية باعتبارها شكلا ، ذاك هو ما يضطرنا إلى الاكتفاء باقتطاف لحظة واحدة ، مع تحميل الأشياء أكثر مما نحتمل ، عند الضرورة .

مستكون تلك اللحظة هى وضعية السارد . إنها تتميز اليوم بواسطة مفارقة : فلم يعد ممكنا بعد أن نسرد فى حين أن شكل الرواية يقتضى السرد . لقد كانت الرواية هى الشكل الأدبى النوعى للعصر البورجوازي . ونجد ، فى بداياتها ، تجربة عالم « دون كيشوت » المعرى المنغمس فى الرقى السحرية ، وعنصره المكون هو دائما التحكم ، بواسطة الفن ، فى الوجود البسيط . وقد انحدرت الواقعية من (دون كيشوت) ، وحتى الروايات التى كانت فانتاستيكية بموضوعها ، كانت تتجه إلى

\* ترجمنا هذا النص من الترجمة الفرنسية لكاتب أدورنو بعنوان :  
Notes Sur La Littérature, Traduit de L'allemand par  
Sibyle muller ed. Flammarion, 1984

المترجم : محمد برادة .



إن فلك علم النفس حيث نستطيع تلك التاجات المقام، حتى ولو لم تكن النتيجة موفقة، لا ينجو بدوره من أزمة الموضوعية الأدبية. فالرواية السيكلوجية نفسها ترى بعينها اختفاء أشباهها أمام بصرها: فقد لاحظ البعض، بحق، أنه في الوقت الذي كان الصحفيون لا يكفون عن الانتشاء بالفتوحات السيكلوجية التي حققها فروستوفسكي، كان العلم، وخاصة التحليل النفسي الفرويدي، قد تجاوز منذ مدة طويلة «الوجدات» التي عثر عليها ذلك الروائي. فضلا عن ذلك، فإن هذا الإطار التفخيمي أخطأ فهم فروستوفسكي: فإذا كنا نجد عنده قدرا كبيرا من السيكلوجيا فإنها ذات طابع مدرك، إنها سيكلوجيا الجوهر وليست تجريبية، جوهر الناس الذين يمكن أن نلتقي بهم هنا أو هناك. وهذا بالذات هو ما حقق فيه فروستوفسكي تقدما.

ليس فقط لأن المعلومات والعلم قد صادرا كل ما هو إيجابي، قابل للاتقاط مثل فعلية دخيلة النفس، فإن على الرواية أن تقطع مع كل ذلك، وأن تكرر نفسها لتشخيص الجوهرى أو ما ليس جوهرها، بل أيضا لأنه بقدر ما يزداد سطح السيروية الحيوية للمجتمع كشافة وتوصلا منتظما، بقدر ما يلف المجتمع الكائن داخل حجاب كتيمة.

إذا أرادت الرواية أن تظل وفية لميراثها الواقعي، وأن تقول ما يوجد حقيقة، فإن عليها أن تفلح عن واقعية لا تفعل، فإعادة إنتاج الواجهة، ليس سوى أن تغدو متواطئة مع نشاطها الكاذب.

يجب أن نسمى باسمه ذلك التشيؤ في جميع العلائق بين الأفراد الذي يجعل من خصائصهم البشرية مركبا يسمح للألة أن تدور دون اصطدامات، وأقصد الاستلاب والاستلاب الذاتى الكونيين. والرواية مهيأة، أكثر من معظم أشكال الفن الأخرى، لإنتاج ذلك.

تفليديا. وكذلك الشأن بالنسبة للرواية نتيجة لظهور الاستطلاع المصور، ووسائل الصناعة الثقافية وخاصة السينما. إنه يتحتم على الرواية أن تركز جهودها حول ما لا يستطيع العرض المختصر نقله. وعلى عكس الرسم، فإن الانتماء من الشيء هو، في الرواية، محدد باللغة التي تلزمها إلى حد كبير، بإضفاء طابع التخيل على العرض المختصر: هكذا نجد أن جويس قد ربط، متحملا كل العواقب، نمرود الرواية على الواقعية، بتمرده على اللغة الاستدلالية.

سيكون من السخيرة أن نرفض محاولة جويس باعتبارها نزوة فردية ومعزولة: ذلك أن هوية التجربة قد تكسرت وكذلك صورة الحياة المتواصلة والمتفصلة التي كانت وحدها تبين وضعية السارد السابقة. يكفى للتدليل على ذلك، أن نستحضر أنه من المستحيل على من شارك في الحرب أن يحكيها مثلما كان من الممكن قديما أن نحكي مغامراتنا. وهذا ما يوضح بحق، كون المحكى يصطدم بنفاد صبر المرسل إليه وبارتيابه عندما يقدم نفسه وكأن السارد متحكم في مثل تلك التجربة.

لقد غدت فكرة الاختلاء لـ «قراءة كتاب جيد» فكرة عتيقة. وهذا لا يرجع إلى تشتت ذهن القراء وحسب، بل أيضا إلى طبيعة ما هو مرسل، وإلى شكله. أن نحكي شيئا، معناه أن نتوفر على شيء «خاص» نقوله، وهذا بالضبط هو ما أصبح منتفيا داخل العالم المسور، ومع التعميط، والتكرار الأبدى. قبل كل إبلاغ محتوي إيديولوجي، هناك الإيديولوجيا متمثلة في ادعاء السارد القدرة على رؤية مجرى العالم وكأنه أساسا سيروية لاكتساب خصائص الفردية، والظن بأن الفرد بانفعالاته ومشاعره لا يزال قادرا على أن يرتفع إلى مستوى تحديد مصيره، وبأن حياته الداخلية لا يزال لها سلطة ما: فالأدب البيوجرافى والبيوروجرافى الموزع على نطاق واسع، هو نتاج لتحلل الشكل الروائي ونفسه.

منذ القديم، منذ القرن الثامن عشر على كل حال، ومنذ رواية (توم جونز) لفيلدنج، كان موضوع الرواية الحقيقى هو الصراع بين الناس الأحياء والشروط المتحجرة لحياتهم. وبذلك أصبح الاستلاب نفسه وسيلة إستراتيجية للرواية. ذلك أنه كلما أصبح الناس، سواء كانوا أفراداً أو جماعات، غرباء بعضهم عن بعض، كلما غدوا أيضاً شيئاً غامضاً مستعصياً على فهمهم، ومن ثم فإن محاولة فك لغز الحياة الخارجية الذى هو المحرك الحقيقى للرواية، تصبح عندئذ هى البحث عن الجوهر الذى يبدو، وسط الغرابة المألوفة المطروحة من طرف المواضعات، مقلقا وغريباً مرتين. إن اللحظة المضادة للواقعية فى الرواية الحديثة، وبعدها الميتافيزيقى، هما نفسيهما ناتجتان عن موضوعها الملموس أى عن مجتمع حيث الناس منزوعون بعضهم عن بعض ومنزعون من أنفسهم، وما انعكس فى التعالى الإستراتيجى هو فسولة العالم.

إنه لا مكان لكل ذلك فى التفكير الواعى للروائى، وهذا ما يعطينا الحق فى افتراض أنه عندما يتسرب ذلك إلى وعيه، مثلما نجد فى روايات هيرمان بروش المثقلة بالنوايا، فإن ذلك لا يعطى تأثيراً جيداً على مستوى الشكل. بالعكس، فإن التعديلات التاريخية للشكل يتم إنجازها على يد الكتاب ذوى الحساسية المزاجية، مما يجعل بالإمكان الحكم على جودتها حسب كونها تشغل تقريباً وكأنها أدوات لقياس ما يستلزمونه وما يرفضونه. ما من أحد ذهب أبعد من مارسيل بروسى فى هذه الحساسية ضد شكل العرض المختصر. فرواياته تقع ضمن تقليد الرواية الواقعية والسيكولوجية عند مرحلة تحملها داخل الدائبة القصوى. وهو تقليد يمر دون أن يكون له أى استمرار تاريخى مع الكاتب الفرنسى، عبر إبداعات شكلية مثل (Niels Lyhne) لجاكسون، أو (Malte Laurids Brigge) لرهلكه.

إذا اكتفينا تدقيقاً بالواقعية من الخارج المستندة إلى «كان ذلك هكذا» فإن كل كلمة، عندئذ، تصبح مجرد «كما لو أن»، ومن ثم يصبح التناقض بين مقتضى الواقعية ومقتضى القول بأن الأمر لم يكن على ذلك النحو، أكبر من ذى قبل. وبالضبط، فإن هذا المقتضى المهايت هو ما يطرحه الكاتب دون أن يخطئه: إن عليه أن يدلل بأنه يعرف بدقة ما جرى. إن دقة بروسى المتناهية المفرطة إلى حد أن تصبح خيالية، وتقنيته الجزئية التى تؤول، من خلالها، وحدة الجسم الحى إلى التشظى إلى ذرات، ليست سوى مجهود للوعى الإستراتيجى من أجل تقديم هذا الدليل دون انتهاك الحدود التى يفرضها الشكل. إنه ما كان يستطيع أن يقرر تقديم عرض مختصر عن اللاواقعى وكأن ذلك قد وجد حقيقة. لأجل ذلك يبدأ عمله الدائرى بذكرى طفل يداعبه النوم، ومجموع صفحات الكتاب الأول (من «بحثا عن الزمن الضائع») ما هى سوى استعراض للمصعوبات التى يعانى منها طفل صغير يبرد النوم، عندما لا تكون أمه قد منحته قبلة المساء.

إن السارد يقيم، بطريقة ما، فضاء داخلياً يجنبه الدخول إلى العالم الغريب عنه من خلال خطوة عائرة تنكشف عبر النبذة المغلوطة التى يلجأ إليها من يتظاهر بأن ذلك العالم مألوف لديه. ودون شعور فإن العالم يكون ممتصاً فى ذلك الفضاء الداخلى - هذه التقنية أطلق عليها اسم الحوار الداخلى (مونولوج) - وأقل حدث خارجى يظهر كما قلنا عن لحظة نومنا فى الصفحة الأولى: مثل قطعة من داخل النفس، لحظة مد الوعى وهو فى مأمن من خطر أن ينسده النظام القضا - زمانى الموضوعى، الذى تحاول رواية بروسى تعليقه. إن الرواية التعبيرية الألمانية، مثل رواية (الطالب الجوال) لجوستاف ساك، تنزع إلى غايات مماثلة انطلاقاً من مسلمعات وفكر مغايرين تماماً. فالحرص الملحمى على عدم تقديم أى شىء موضوعى لا يمكن استثماره

كاملا، انتهى إلى إلغاء المقولة المحمية الأساسية المتعلقة بالموضوعية .

إن الرواية التقليدية التي تتجسد فكرتها بكيفية أكثر أصالة ربما ، عند فلوبر ، يمكن مقارنتها بالخشبة الإيطالية في المسرح البورجوازي . فهذه التقنية كانت تقنية إيهام . السارد يرفع ستارة : وعلى القارئ أن يسهم في إتمام الفعل كما لو أنه كان حاضرا حضورا فيزيقيا . وتؤكد ذاتية السارد من خلال قدرته على خلق ذلك الإيهام . وعند فلوبر تتمثل تلك القدرة في صفاء اللغة التي ، بواسطة إضفاء الطابع الروحي عليها ، ينتزعها في الآن نفسه من المجال التجريبي الذي تنذر نفسها له . والتفكير شيء محرم : إنه يصبح خطيئة أساسية ترتكب ضد صفاء الشيء . واليوم ، عبر الطابع الإيهامي للشيء الشخص ، يفقد ذلك المحرم نفسه قوته .

كثيرا ما لوحظ في الرواية الحديثة ، ليس فقط عند بروست ، بل أيضا عند أندريه جيد في (مزيفو النقود) وفي الأعمال الأخيرة لثوماس مان ، وفي (الرجل عديم المزاج) لميزيل ، لوحظ أن التفكير يبرز عبر المحايثة الخالصة للشكل . لكن هذا التفكير لم يعد له شيء مشترك مع تفكير فلوبر . فعند هذا الأخير كان التفكير أخلاقيا : أى اتخاذ موقف مع أو ضد شخوص الرواية . أما التفكير الجديد فهو اتخاذ موقف ضد كذب الشخص ، أى فى الواقع ضد السارد نفسه الذى يحاول تصليح تدخله الحتمى عن طريق تحوله إلى معلق ذى وعى مفرط بالأحداث . إن هذا التفكير يدخل فى حساباته الخاص ، المس بالشكل . واليوم فقط نستطيع أن نفهم تماما وسيط ثوماس مان وسخريته المفلغة غير القابلة لأن تختزل إلى تهكم مرتبط بالمضمون ، وذلك انطلاقا من وظيفته فى الإبداع الشكلي : ففى الموقف السخرى يعود الكاتب إلى تناول ما عرضه ويتخلص بذلك من زعمه خلق الواقع ، ذلك الزعم الذى لا يمكن لأى كلام ،

حتى كلامه هو ، أن يفلت منه . وهذا ما يأخذ كل دلالة ربما فى المرحلة الأخيرة من إنتاج ثوماس مان ، أى فى رواية (المصطفى) أوفى (المرأة المخطوعة) ، حيث يفسح الكاتب ، وهو يلاهب موضوعة رومانسية ، ومن خلال موقفه من اللغة ، عن الطابع المشكالى للمحكى ، وعن لا واقعية الإيهام ، ومن ثم أيضا ، وحسب تعبيره ، فإنه يعيد للعمل الفنى تكوين ذلك الطابع الفكاهى المتنازع الذى كان يكتسبه قبل أن يقدم المظهر بكيفية أحادية مسرفة ، وكأنه حقيقى وذلك بسداجة تشبه السداجة المغلوطة .

عند بروست ، حينما يتمكن التعليق من أن يندمج بكيفية جيدة مع الفعل بحيث لا نستطيع التمييز بينهما ، فإن السارد يحرص على شيء جوهرى فى علاقته بالقارئ : وهو المسافة الإستيقية . وفى الرواية التقليدية كانت تلك المسافة ثابتة : والآن تحرك وتباين مثل أوضاع الكاميرا فى السينما : تارة يبقى القارئ فى الخارج ، وتارة ينقله التعليق إلى المشهد ، أو إلى ما وراء الكواليس ، أو إلى قاعة الآلات .

ومن بين الحالات القصوى التى تلفتنا عن الرواية المعاصرة أكثر من أى ظاهرة متوسطة معتبرة بمثابة ظاهرة «نموجية» ، يمكن أن نذكر الطريقة التى يقيم بها كافكا تلك المسافة . إنه يصدم القارئ ليهدم البذخ التأملى الذى يعتبر نفسه محميا من كل ما يقرأ . ومن ثم فإن رواياته ، بالقدر الذى نستطيع بعد تزيينها ضمن هذه المقولة المفهومية ، هى جواب مستبق على تكوين للعالم أصبح فيه الموقف التأملى سخرية مدمية لأن تهديد الكارثة الدائم لم يعد يسمح لأحد بأن يكون متفرجا محايدا ، ولا حتى أن يقتصر محاكاة إستيقية لتلك الكارثة . والروائيون الصغار أنفسهم الذين لم يعد بإمكانهم كتابة كلمة لا تتحول إلى عرض مختصر

نفسها ملاحم ، فإننا نستطيع القول بأن روايات اليوم التى لها اعتبار، وحيث الذاتية المنطلقة تتحول إلى نقيضها نتيجة لثقلها الخاص، هى بالفعل تشبه ملاحم سالبه . إنها تشهد على حالة يصفى فيها الفرد نفسه بنفسه ويلتقى بما هو سابق عن الفردى الذى كان يبدو قديما أنه هو ما يضمن وجود عالم ملئ بالمعنى . وهذه الملاحم تقتسم مع مجموع الفن المعاصر ذلك الموقف المتشبه المتمثل فى القول بأن ليس عليها أن تقرر ما إذا كان الاتجاه التاريخى الذى تسجله هو عودة إلى البربرية أم أنه يستهدف ، رغم كل شئ ، تحقيق الإنسانية . وبعض تلك الروايات - الملاحم تستطيع وضعها داخل البربرية أكثر قليلا من اللازم . إنه لا يوجد عمل فنى حديث له بعض القيمة دون أن يجد بعض اللذة فى النشاز أو التخلّى . لكن تلك الأعمال ، بتجسيدها الصحيح للرعب دون تنازل ، وبإرسالها كل سعادة رؤيتها عبر صفاء تعبيرها ، فإنها تخدم الحرية ، الحرية التى لا يفعل الإنتاج الروائى الردىء سوى خيانتها لأنه لا يشهد على ما تحمله الفرد ، مرغما ، فى العهد الليبرالى .

إن النتائج القيمة تتموضع فوق الخصومة الجدالية بين الفن الملتزم والفن للفن ، وفوق الاختيار بين تلك الترهات : الفن - الاتجاه ، والفن - المتعة . لقد قال كارل كروس يوماً بأن كل ما يمكن أن تعبر عنه أعماله فى مجال الأخلاق ، واقعاً ملموساً ، غير إستطيقى ، قد وصله فقط بواسطة قانون اللغة ، أى باسم الفن للفن .

إن إدخال المسافة الإستطيقية إلى الرواية الحديثة ، وفى الوقت نفسه استسلامها أمام الواقع البالغ القوة الذى لا يمكن بعد تغييره إلا بطريقة ملموسة وليس عن طريق نقله إلى الصورة ، هو مقتضى يفرضه الاتجاه الخاص بالشكل ذاته .

موضوعى ، هم بدورهم يدخلون المسافة الإستطيقية على أعمالهم ليغفر لهم الناس وجودهم . وإذا كنا نشاهد عندهم ظهور ضعف فى مستوى الوعى الذى لا يتوفر على النفس الكافى لتحمل أعباء التشخيص الإستطيقى ، والذى لم يعد ينتج كائنات بشرية قادرة على الاضطلاع بمثل هذا التشخيص ، فإننا نلاحظ فى الإنتاج الأكثر تقدماً والوعى بذلك الضعف ، أن إدخال المسافة هو قانون للشكل ذاته ، وإحدى الوسائل الأكثر فعالية لتكسير التلاحم المصطنع ، والتعبير عما هو تحت ، أى الطابع السلبى لما هو موجب . ولا يعنى ذلك أن وصف المتخيل يأخذ بالضرورة موضع وصف الملموس كما هو الشأن عند كافكا . فهذا الأخير لا يصلح أن يكون نموذجاً جيداً فى هذه المسألة . ولكن يتعلق الأمر بكون الاختلاف بين الملموس والمتخيل قد انتفى فى مبدأه . والقاسم المشترك بين الروائيين الكبار لهذه الفترة ، هو أن المقتضى القديم للرواية (مقتضى : «هكذا كان» ) إذا ما وقع التفكير فيه حتى النهاية ، فإنه يحرر دفقا من الصور البدائية التاريخية المنحبة التى تعرف طريقها إلينا من خلال الذكريات اللاإرادية عند بروس ، ومن خلال حكم كافكا والكتابة الملفة للمحمية لجويس . إن الذات الشعرية ، بتحررها من مواضع تشخيص الموضوع ، تفصح ، فى الآن نفسه ، عن عجزها الخاص ، وعن القوة المطلقة لعالم الأشياء التى تعود فى منتصف المونولوج . وبذلك تتكون لغة ثانية انطلاقاً ، غالباً ، من جوهر اللغة الأولى ، هى لغة الأشياء ، لغة متهاوية مصنوعة من التدايعات ، تخرق ليس فقط مونولوج الروائى ، بل أيضا مونولوجات الشخص المديدة التى أبعدت من اللغة الأولى والتى تشكل الحشد الغالب فى شخوص الرواية .

وإذا كان لو كاش ، فى نظريته عن الرواية ، منذ أربعين سنة ، قد طرح سؤالاً حول ما إذا كانت روايات دوستويفسكى ستكون هى اللبنة الأولى التى ستشيد فوقها ملاحم المستقبل ، إن لم تكن تلك الروايات هى

# رواية الرواية التاريخية\*

## تسليّة الماضي

ليندا هتشيون

«على أصحاب النظريات منا أن يكونوا على علم  
بقوانين الهامشي في الفن. وألحق أن الهامشي  
وضع غير جمالي مرتبط بالفن ارتباطاً غير سببي،  
غير أن الفن لن يعيش دون مادة خام تأتيه من  
ذلك الهامشي».

فيكتور شكولوفسكي

Viktor Shklovsky

اليوم، ولو أن الرواية الواقعية وتاريخية رانك تشتركان في  
الاعتقاد بإمكانية الكتابة الحقيقية عن الواقع الملموس.  
وبواجه حالياً هذا الفصل بين ما هو تاريخي وما هو أدبي  
تحدياً كبيراً من قبل فن ونظرية ما بعد الحداثة، وتتجه  
القراءات النقدية الحديثة للتاريخ والرواية إلى التركيز على  
أوجه التشابه لا الاختلاف بين هذين الشكلين من  
الكتابة. فقد لوحظ أن كليهما يعتمد قوته من التشابه  
مع الواقع وليس من أي حقيقة موضوعية. وكذلك،  
فإنهما يعدان بناءين لغويين استقرت لهما أشكالهما  
السردية، ولا يمتلك أيهما اليقين الكامل من ناحية اللغة  
أو البناء، كما أنهما يدوان متساويين في مسألة التناص؛

في القرن التاسع عشر، أو على الأقل قبل ظهور  
كتاب رانك (التاريخ العلمي)، كان الأدب والتاريخ  
يعدان فرعي شجرة معرفة واحدة «تسمى لتفسير تجارب  
الحياة بغرض إرشاد الإنسان والسمو به»، ثم تلى ذلك  
فصل بينهما أدى إلى ظهور مجالي الدراسات التاريخية  
والدراسات الأدبية، مجالين منفصلين، كما نعرفهما

\* Historiographic Metafiction: The Pastime of Past Time

هو الفصل السابع من كتاب: A poetics of postmodernism

من تأليف: Linda Hutcheon Routledge, London, 1988.

قام بالترجمة شكرى مجاهد.

بين تمثيلها الذاتى الشكلى وسياقها التاريخى، وبهذا تثار إشكالية حول إمكانية المعرفة التاريخية نفسها؛ إذ لا توجد فرصة توافق، أو جدلية، بينهما بل تناقض غير محسوم. إن تاريخ مناقشة العلاقة بين الفن والتاريخ مرتبط بكل شعرة ما بعد الحداثة؛ فالفصل بينهما تقليدى. يقول أرسطو إن المؤرخ لا يستطيع أن يخرج عن رواية الأحداث الفعلية من تفاصيل الماضى، أما الأدب فله أن يروى كل ما يمكن أو يحتمل أن يحدث، وبذلك فمجاله أرحب فى التعامل مع العموميات. ولأن الأديب غير مقيد بالتتابع الخطى للكتابة التاريخية، فإن حركته قد تتبع وحدات مختلفة. وليس معنى ذلك أن الأحداث والشخصيات التاريخية لا يمكن أن تظهر فى التراجميات «فلا مانع من تصنيف بعض الأحداث التى وقعت فعلاً ضمن الأحداث محتملة أو ممكنة الحدوث». وبرغم أن شروط الاحتمال والإمكان لا تقيد الكتابة التاريخية، فقد لوحظ أن مؤرخين كثيرين لجأوا إلى أساليب التمثيل القصصى كى يخلقوا صوراً مثيرة للخيال من العوالم الحقيقية التى يكتبون عن تاريخها. وقد فعلت رواية ما بعد الحداثة الشيء نفسه وعكسه؛ إذ إن إحدى مهام كاتب ما بعد الحداثة تتمثل فى مواجهته تناقضات التمثيل التاريخى/القصصى، والخاص/العام، والماضى/الحاضر. وهذه المواجهة نفسها تنطوى على تناقض، لأنها ترفض أن تبني أو تستبعد أى من طرفى هذه الثنائية، برغم أنها على أتم استعداد للإفادة منهما.

كان التاريخ والقص دائماً نوعين منفصلين، ففى مراحل كثيرة ضم كل منهما داخل حدوده المرنة أشكالاً أخرى من الكتابة مثل قصص الرحلات، وصوراً كثيرة مما نسميه الآن «سوسولوجيا» أى علم الاجتماع. وليس غريباً أن تداخلت بعض اهتمامات النوعين وتأثر كل بالآخر. ففى القرن الثامن عشر تركزت بؤرة التداخل بين هذين النوعين فى علاقة الأخلاق (لا الحقائق)، بالحقيقة فى السرد «ولم تدخل فكرة «الحقيقة» التاريخية دائرة هذا الجدل إلا مع صدور

أى استخدام نصوص سابقة فى النسيج النصى المعقد لكل منهما. ويلاحظ أن هذه النقاط هى التعاليم الضمنية لرواية الرواية التاريخية. وبدعونا هذا النوع من الرواية، كما تدعونا نظريات التاريخ والقص الحديثة، إلى الانتباه إلى أن التاريخ والرواية نفسيهما مصطلحان تاريخيان، وأن تعريفاتهما وعلاقة كل منهما بالآخر مرهونة ببعد تاريخى متغير، إذ تختلف باختلاف الفترات الزمنية.

أوضحت «باربرا فولى Barbara Foley» أن الكتابة التاريخية وكتابة الرواية التاريخية قد تأثرت كل منهما بالأخرى فى القرن الماضى. ففضل سكوت Scott على ماكسويل Macaulay واضح، وكذلك فضل كارلايل Caryle على ديكنز Dickens فى رواية «قصة مدينتين A Tale of Two Cities». إن التشكيك أو الارتياب فى كتابة التاريخ التى نمجدها اليوم فى أعمال هايدن وايت، ودومنيك لاكايه تراها فى التحدى المتأصل للتاريخ فى روايات مثل «العار Shame»، و«الحريق العام The Public Burning»، و«البيرقة A Maggot»؛ فهذه الكتابات التاريخية تشترك مع الروايات المذكورة فى موقف جديد يتسم بإعادة النظر فى الاستخدام المشترك لتقاليد السرد والإشارة ومدى تدخل الذاتية فيها، وهويتها من حيث هى نصوص، بل ما تتضمنه من إيديولوجيا. لقد اهتزت ثقتنا، فى الوقت الحاضر، فى نظرية المعرفة الوضعية والتجريبية فى مجالى الرواية والكتابة التاريخية، وإن لم يصل هذا الاهتزاز إلى حد الانهيار الكامل. وربما يفسر ذلك مسألة الارتياب التى أشرنا إليها، إذ لم تصل إلى رفض قاطع، وربما كان هذا يفسر التناقضات المميزة لخطاب ما بعد الحداثة.

إن ما بعد الحداثة عملية ثقافية متناقضة، إذ إنها غارقة إلى الأذنين فيما تسعى إلى تفنيده؛ فهى تستخدم الأبنية والقيم التى تهاجمها وتعمل على دحضها. وعلى سبيل المثال، فإن رواية الرواية التاريخية تبقى على الفصل

نبذت الفكرة في البداية لأنها أرادت أن يعرف الناس «الحقيقة»، وأقر لها كروسو بأن «مهنة الأديب هي الكتب لا الحقيقة». ثم قالت في نفسها :

«إن لم أستطع أن أكون أديبة تقسم على صدق حكايتها، فما قيمة هذه الحكاية؟ وما سيميزها عن حلم أثنى في فراش دافئ وثير في شيشتر» (ص ٤٠) .

وتقص سوزان على فو حكايتها (وقد أضاف فو «دى» إلى اسمه بعد ذلك ليكون ديفو وهكذا تضعيح سخرية كوتزه)، (نلاحظ أن كلمة فو وحدها معناها «عدو»)، فلا نجد منه إلا استجابة القصص، مما أثار غضبها:

«نقول إنه كان أفضل لكروسو أن يستنقذ أدوات نجارة إلى جانب البندقية والبارود والرصاص حتى يصنع لنفسه قارباً. ورغم أنى لا أسمى لتصيد الأخطاء، أحب أن تعرف أننا عشنا على جزيرة تعصف بها الرياح فلم تكن عليها شجرة إلا وقد انثنت وانحنت» (ص ٥٥) .

ويدفعها الإحباط إلى كتابة حكايتها بنفسها بعنوان (الناحية من الغرق : تسجيل حقيقي لما وقع في عام كامل قضته على جزيرة نائية، وسط أحوال غريبة كثيرة لم ترو من قبل) (ص ٦٧)، ولكنها تكتشف أن مشكلات كتابة التاريخ لا تختلف عن مشكلات كتابة القصص، فتسأل نفسها:

هل ما لدى من أحداث غريبة يكفي لكتابة قصة؟ متى سأضطر إلى اختلاق أحداث جديدة أكثر غرابة : مثل استنقاذ الأدوات والبنادق من سفينة كروسو، أو صنع القارب، أو قدوم آكلى لحوم البشر...؟ (ص ٦٧)، وكان قرارها الأخير: إننا نقبل من الحياة ما لا نقبله من التاريخ؟ أى الكذب والتلفيق.

القوانين البرلمانية التي تحدد تعريف القذف. وليس من قبيل الصدفة أن أصر كتاب الرواية في بدايات نشأتها على ادعاء أن قصصهم ليست مؤلفة بل حقيقية. ولقد كان ذلك أمناً من التاحيثن القانونية والأخلاقية. فقد ادعت أعمال دانيال ديفو عند ظهورها أنها قامت على وقائع حقيقية، ولقد صدق بعض القراء ذلك، ولكن معظم قراء اليوم (وكثيرين من الماضي) لديهم وعى بجانب الابتداع وبالأساس الواقعي لهذه الأعمال، ويتمتع قراء رواية الرواية التاريخية المعاصرة بهذا الوعي المزروح.

وتتناول رواية مايكل كوتزه (فو Foe) مسألة العلاقة بين كتابة «القصة» و «التاريخ» من جانب، و«الحقيقة» وما كان يقوم به ديفو من استبعاد (لبعض الأحداث أو الشخصيات) من جانب آخر. وثمة رابطة هنا ببعض فروض التاريخ المعروفة:

«كل تاريخ يدور حول كينونة عاشت لفترة زمنية معقولة. ويسمى المؤرخ إلى تدوين ما حدث منها تدويناً يميزه عن مؤلف القصص المختلفة أو الرواية».

تشير رواية (فو Foe) إلى أن القصصيين يمتلكون القدرة على أن يسكتوا ويستثنوا ويستبعدوا ما يشاؤون من أحداث وشخصيات الماضي، وكذلك تلمح هذه الرواية إلى أن المؤرخين يفعلون ذلك، إذ أبين النساء في كتب تاريخ القرن الثامن عشر؟ وكما رأينا ينفي كوتزه جديلاً أن مصدر ديفو في تأليف (روبنسون كروسو) كان رجلاً حقيقياً ألقاه البحر على الجزيرة وهو المعروف بـ«ألجيزاندر سيلكر» أو كان هذا المصدر من أى تاريخ رحلات أخرى، بل إنه أخذ أصل حكايته عن امرأة، أخفى عن الناس خبرها، واسمها «سوزان بارتن»، وكان البحر قد ألقى بها على جزيرة كروسو (مكتوبة هكذا Crusoe وليس Grusoe) ونصحها كروسو أن تحكى قصتها لأديب يكتبها ويضيف لها لغة من فنه. ولقد

وكما رأينا، هناك تقليد قديم يرجع إلى أن أرسطو يفصل بين القصص والتاريخ، يضع القصص في المنزل الأعلى، ويصف كتابة التاريخ بأنها محدودة بالوقت والخاص. إن المقولات الرومانسية والحدائية عن استقلالية وترفع الفن على الواقع قد أدت إلى تهيمش الأدب على حد قول جين تومبكينز Jean Tompkins. وتدفع النماذج المغالية من رواية الرواية التاريخية بالأدب إلى المزيد من هذا التهيمش (منها الرواية الفرنسية الجديدة - الجديدة New New Novel، والرواية الفوقية الأمريكية - Surfiction). ويحاول الإنتاج الروائي لرواية الرواية التاريخية أن يخلص الأدب من هذا التهيمش، في معارضة واضحة لما أسميه «أعمال المرحلة الأخيرة من رواية الرواية الحدائية المغالية»، وذلك بمواجهة التاريخ، وتشمل المواجهة الشكل والموضوعات.

على سبيل المثال، فإن رواية كريستا وولف Christa Wolf (لا مكان على الأرض No place on Earth) تدور حول لقاء خيالي بين الكاتب المسرحي هينريتش فون كلايست Heinrich Von Kleist والشاعرة كارولين فون جوندريدود Karoline Von Günderrode :

«إن ادعاء أنهما تقابلا: أسطورة تناسبنا. أما مدينة «وينكل»، على نهر الراين، فلقد رأيناها بأعيننا».

والضمير (نا) الذي يستخدمه الصوت الراوي، في الحاضر، يشير إلى البناء التاريخي الجديد الذي تقدمه رواية الرواية على مستوى الشكل. ويتقابل الفن مع الحياة على مستوى الموضوع كذلك، لأن هذه «ثيمة» أو موضوع الرواية، إذ يحاول كلايست في الرواية أن يزيل الحواجز بين الخيالات الأدبية ووقائع الحياة (ص ١٢، ١٩٨٢)، متحدياً فصل زملائه من الشعراء عن الواقع العملي :

«ربما ليس بين الحاضرين هنا من هو أكثر منى ارتباطاً بالعالم الخارجي» (ص ٨٢).

إن هذا الربط بين القصص المؤلفة والكاذبة (بما في ذلك التاريخ) قد استحوذ على اهتمام أعمال أخرى من روايات الرواية التاريخية، منها: (الكلمات الأخيرة الشهيرة Famous Last Words)، و (السيقان Legs)، و (ووتر لاند Water Land)، و (العار Shame). فسفى رواية (العار)، يتناول راوى سلمان رشدي - تناولاً مفتوحاً - الاعتراضات الممكنة على موقفه الذي يقع بين المنتمى والغريب، وذلك عندما يكتب عن أحداث باكستان وهو في إنجلترا وباللغة الإنجليزية :

«أيها الغريب العابر، ليس من حقك الخوض في هذا الموضوع ... أعرف أنه لم يمتلئني أحد أبداً (كما فعلوا بالصديق الذي كتب عنه مؤخراً) ولا يحتمل أن يفعلوا ذلك. أيها المتعدي، القرصان، نرفض حججك. فنحن نعرفك بلغتك الأجنبية التي تلفها حولك كالعلم. نتحدث عنا بلسان كلسان الأفعى، ما عندك لتقوله غير الكذب! وما ردى سوى المزيد من الأسئلة: هل يعد التاريخ ملكاً لصانعه دون غيرهم؟ وفي أى محكمة تخسم ادعاءات هذه الملكية؟ ومن هم المفوضون برسم خطوط حدودها؟» (ص ٢٨، ١٩٨٣).

ويتحول اهتمام القرن الثامن عشر بمسألة الكذب والزيغ إلى اهتمام ما بعد الحداثة بتعدد ونشر الحقيقة أو الحقائق؛ فهي نسبية ترتبط بخصوصية المكان والثقافة. مع ذلك، فالمعضلة لا تزال قائمة. فسفى (العار) تعرف أن قيام دولة باكستان أوجب إعادة كتابة تاريخ الهند بعد استبعاد ما يخص باكستان، ولكن من تولى ذلك؟ لقد تولى ذلك المهاجرون فأعادوا كتابة التاريخ باللغتين الأردية والإنجليزية، أى اللغات المستوردة. يقول الراوى إنه مضطر - بحكم التاريخ - إلى أن يكتب بالإنجليزية وهو بذلك مضطر إلى تعديل المكتوب دائماً (ص ٣٨).



الأدبي الشكلي؛ إذ يقول «ريتشاردز» إن الأدب يتكون من «جمل ملفقة» (١٩٢٤). ويرى نورثروب فراي Northrop Frye أن الفن افتراضي وليس حقيقياً (١٩٥٧)، أي أنه تكوينات لغوية تحاكي قضايا الواقع، ولا يختلف البنيويون عن سير «فيليب سيدني» Sir Phil- ip Sydney (١٥٥٤ - ١٥٨٦) في قولهم إن :

«الأدب ليس خطاباً زائفاً، سواء كان ذلك محتملاً أو مؤكداً، بل هو على وجه الدقة خطاب لا يمكن أن يخضع لاختبار الصدق؛ فليس هو بصادق أو زائف. وإن من العبث طرح هذا الأمر، فاسمه بدل على مكانه فهو: ابن الخيال».

. وتشير رواية الرواية التاريخية إلى أن «الصدق»، و«الزيف» لا يصلحان مصطلحين لمناقشة الرواية لأسباب غير المذكورة سابقاً. فروايات ما بعد الحداثة مثل: (بيغاء فلوبير Flaubert's Parrot) و«الكلمات الأخيرة الشهيرة» و«اليرقة» تؤكد صراحة أن الحقيقة ليست واحدة، ولا يصح الاقتصار على صيغة المفرد منها، فهناك حقائق كثيرة. وكذلك، لا يكاد يوجد زيف مطلق، إذ كل زيف هو حقائق أناس آخرين؛ فالرواية والتاريخ نوعان من القص لكل منهما إطار يميزه، وهي أطر تخلقها رواية الرواية التاريخية ثم تتخطاها لتقف على نقاط تماس الحدود بين القصص والتاريخ. ومعضلات ما بعد الحداثة هنا معقدة؛ فالتفاعل بين عناصر التاريخ ورواية الرواية يبرز رفض ادعاءات التمثيل «الصادق» والنسخة المقلدة سواء بسواء. كما سيحوم الشك حول معنى الأصالة الفنية ذاته، وحول اليقين المفترض في المرجعية التاريخية.

وترى رواية ما بعد الحداثة أن الإقدام على إعادة كتابة أو إعادة تقديم الماضي في شكل رواية، أو تاريخ، معناه أننا نفسح الطريق للحاضر ليدخل في الماضي، وليمنعه من أن يبدو نهائياً مطلق الصدق، أو مقدراً لغرض معين. ونجد ذلك في روايات مثل رواية

ومع ذلك، فإنه يسمى لكتابة عمل تاريخي رومانسي عن روبرت جيسكارد دوق نورماندى. وتتقابل عناصر رواية الرواية مع العناصر التاريخية في النصوص المدمجة في نص الرواية، إذ تستخدمها وولف لتخلق السياق التاريخي والثقافي لهذا اللقاء القصصى. وهذه النصوص مأخوذة من خطابات جونديبرود الشخصية، وكذلك من أعمال رومانسية كلاسية مثل (هايرون Hy-perion) لـ «هولدرلين Holderlin» و«توركاتو ناسو Torquato Tasso» لـ «جوته Goethe» و«جيديتشي Gedichte» لـ «برنتانو Brentano»، ونشرت كل هذه النصوص في موضوع الصراع بين الفن والحياة. وتذكرنا هذه الرواية بما قاله رولان بارت Roland Barthes عام ١٩٦٧ عن أن القرن الثامن عشر قد شهد ميلاد الرواية الواقعية والتاريخ السردى. وهذان النوعان يشتركان في الرغبة في انتقاء وبناء عالم روائي محكم مكثف بذاته يمثل، وفي الوقت نفسه منفصل عن التجربة الإنسانية المتغيرة والعملية التاريخية. ويشترك التاريخ والرواية اليوم في ضرورة تخدئ هذه الفروض نفسها.

## ٢.

لا ترتبط حقيقة الفن بالواقع الخارجى، فالفن يخلق واقعه الخاص. إن الرقى الدائم للجمال في إطار هذا الواقع يستمد من حقيقة وكمال الجمال نفسه، أما التاريخ فغير ذلك، فهو بحث تجريبي عن الحقائق الخارجية فينتقى أفضلها، وأكملها، وأعمقها، وأكثرها توافقاً مع الواقع الخارجى المطلق الخاص بأحداث الماضى.

ديفيد هاكيت فيشر

David Hackett Fischer

ولا تخلو الكلمات السابقة من نغمة ساخرة؛ لأن «فيشر» يصف ما يعتبره مفهوماً تقليدياً للمؤرخين عن علاقة الفن بالتاريخ. ولكن هذا الوصف لا يختلف كثيراً عن الفروض الأساسية لأنواع كثيرة من النقد

(L.C) للكاتبة سوزان داتش Susan Daitch وهى ذات طبعتين من البناء التاريخي، كلتاهما مقدمة بالوعي الذاتي الذي تتميز به رواية الرواية، كما تجده - أى إعادة تقديم الماضى - فى أجزاء من يوميات بطة روايتي اسمها لوسيين كروزير Luciene Crozier ، وهى امرأة كانت متورطة فى ثورة ١٨٤٨ فى فرنسا ولكن تم تهمة شها بوصفها شاهدة على هذه الثورة التاريخية. وقد تم تحقيق وترجمة هذه اليوميات مرتين، مرة على يد وبلا رينفيلد Willa Rehnfield والأخرى على يد مساعدتها بعد وفاتها. ولقد حاز التاريخ النسائي المهجور اهتماماً فى الفترة الحالية، وبلغ منعطفاً جديداً فى حالة هذه اليوميات، إذ تختلف الترجمات عندما تصلان إلى نهاية اليوميات اختلافاً يشير الشك فى أمر الترجمة والبحث برمته. ففى نسخة وبلا - وهى تتسم بالتقليدية - نقرأ أن لوسيين تموت من الإجهاد فى الجزائر Algeria وقد هجرها حبيبها الثورى. أما فى نسخة مساعدتها، وتتسم بالبعد عن التقليدية والتحفظ، تتوقف لوسيين عن الكتابة وهى على وشك أن تعتقل بسبب نشاطاتها الثورية؛ (يذكر أن هذه المساعدة محاربة قديمة من باركلي، كانت الشرطة تبحث عنها عام ١٩٦٨ لقيامها بأعمال تفجير إرهابية).

وتشير نماذج أخرى من رواية الرواية إلى معانى وأهداف أخرى من وراء إعادة كتابة التاريخ فمثلاً، يستهل آيان واتسون Ian Watson روايته (رحلة تشيكوف Checkov's Journey) استهلال الرواية التاريخية، والرواية عن رحلة قام بها أنطون تشيكوف عبر سيبيريا ١٨٩٠ ليزور مستعمرة للمعتقلين. ولكن الفصل الثانى يقيم توتراً بين هذا الإطار ينتسب إلى عام (١٩٩٠) وهو معزل للفنانين الروسين فى الريف يلتقى فيه مخرج وكاتب سيناريو وممثل يشبه تشيكوف، وذلك للإعداد لفيلم عن تلك الرحلة التاريخية التى تمت عام ١٨٩٠. وكانت الخطة تعتمد على تنويم الممثل مغناطيسياً

وتسجيل تقمصه لشخصية تشيكوف وماضيه، ثم يعتمد السيناريو على شرائط التسجيل. ولكنهم يواجهون مشكلة خطيرة؛ فالممثل يبدأ فى تغيير التواريخ المؤكدة المعروفة عن الأحداث التاريخية، فيغير تاريخ حدوث انفجار تونجوسكا من عام ١٨٨٨ إلى عام ١٩٠٨. وتقول الرواية إنه مع هذه النقطة يفرق مشروع الفيلم فى متاهة وفوضى انعدام التاريخ؛ (ص ٥٦، ١٩٨٣). وفجأة تدخل حكاية أخرى، إذ نجد سفينة فضاء فى المستقبل على وشك الإقلاع إلى الخلف نحو الماضى (فى هذا الوقت، وفى داخل المعزل، يعزل الضباب فريق الكتابة فى عالم منعدم الزمن وتلف الدوائر الهاتفية على بعضها البعض وتنقطع كل صلة بالعالم الخارجى). ويدرك قائد سفينة الفضاء أنه يمر بتجربة إعادة كتابة للتاريخ ويتراجع انفجار ١٩٠٨ ويصبح انفجار ١٨٨٨، ويمثل الاثنان بدوريهما انفجارين نوويين يفترض حدوثهما فى تاريخ نال. ويجد القائد نفسه رهين دائرة زمنية، يعدم فيها أى شعور بالتاريخ أو الواقع (وتتوفر بالمعزل كتب جديدة عبارة عن إعادة كتابة لأعمال أدبية ليست تاريخية معروفة، منها: «بستان التفاح» (بدلاً من الكرز)، «العم إيغان» (بدلاً من فانيا)، «بنات العمومة الثلاث» (بدلاً من الأخوات الثلاث)، و «أوزة الجليد» (بدلاً من نورس البحر). ولا يسلم التاريخ من التغيير بل يمتد إلى جان دارك Joan of Arch، وتروتسكى Trotsky وآخرين، فى ملحمة مراجعة للتاريخ الروسى وكل كتاباتنا عن الماضى المتعمدة والعرضية). هذا عالم من الاحتمالات، غاب فيه اليقين. ويزداد هذا العالم تعقيداً عندما نطالع الموسوعة الروسية ونجد أنها تؤكد القصة المختلفة التى جاءت على لسان الممثل عن رحلة تونجوسكا. ويقرر الفريق أن الفيلم الذى سيسمونه (رحلة تشيكوف)، مثل الرواية، لن يكون تجريبياً كما أرادوا له بل سيكون من نوع «Cinema Verite» أو «سينما الحقيقة»، برغم علم القارئ أن التنويم المغناطيسى هو الذى تسبب فى العبث بالزمن مما أحدث ارتباكاً زمنياً جعل (بستان

الكرز) «بستاناً للتفاح» ومسح (نورس البحر) إلى «أوزة تلج».

وكما يقول واحد من فريق الكتابة:

«يمكن تغيير أحداث الماضي وإعادة كتابة التاريخ، فقد اكتشفنا أن هذا ينطبق على العالم الحقيقي، وربما كان التاريخ الحقيقي للعالم في حالة تغير دائم. ولماذا؟ لأن التاريخ رواية. إنه حلم في عقل الإنسانية في سعي دائم... نحو ماذا؟ نحو الكمال» (ص ١٧٤ ١٩٨٣).

ويقدم النص السياق الساخر الذي يجب أن نقرأ الجملة الأخيرة من الفقرة السابقة في ضوءه. ويتلو ذلك الإشارة إلى أسشويتز Auschwitz، ويذكرنا صدى جويس Joyce المسموع في هذه الفقرة بأن التاريخ عنده ليس حلماً بل كابوساً يحاول البشر أن يفيقوا منه.

إن إبراز إشكالية طبيعة المعرفة التاريخية في روايات كالتى ذكرناها، يشير إلى ضرورة، وكذلك خطورة، الفصل بين الرواية والتاريخ بوصفهما نوعين من أنواع القصص. وإن تناول هذه الإشكالية كان محط اهتمام نظرية الأدب المعاصرة، وفلسفة التاريخ، بدءاً من هايدن وايت Hayden White حتى بول فين Paul Veyne. وعندما يسمى فين التاريخ «رواية حقيقية» (ص ١٠، ١٩٧١)، فإنه بذلك يحدد التقاليد المشتركة بين هذين النوعين من الكتابة، وهذه التقاليد هي: الانتخاب Selection، والتنظيم organization، والعرض diegesis والطرفة anecdote، والإيقاع الزمني temporal pacing، ووضع خط روائي عام emplotment، (ص ١٤، ١٥، ٢٢، ٢٩، ٤٦-٤٨). ولا معنى ذلك أن التاريخ والرواية في مستوى واحد من الخطاب، فهما مختلفان برغم اشتراكهما في السياق الإيديولوجي والثقافي والاجتماعي وكذلك في التقنيات الفنية الشكلية؛ فالروايات (باستثناء بعض نتاج

الرواية الفوقية المغالية) تأخذ من التاريخ السياسي والاجتماعي بدرجات متفاوتة. وكذلك يتسم التاريخ بالترتيب والتناغم والفرضية، مثل أى عمل روائي. كذلك، فإن موقف «البين بين» يشمل الرواية والتاريخ معاً. ويرى هايدن وايت أن المؤرخين يعتبرون موضوعاتهم خامات تصلح للتقديم الروائي، وهذا ينطبق تماماً على الروائيين، ويحقق المؤرخون والروائيون ذلك عن طريق الأبنية واللغة التى يستخدمونها فى هذه الموضوعات. يقول جاك إهرمان Jacques Ehreman فى معادلته الغريبة!

«ليس للأدب والتاريخ وجود فى أو من ذاتيهما بل نحن الذين نوجد هما بوصفهما أهدافاً تتناولها عقولنا».

وهذه تعاليم نصوص مثل رواية (مرحباً فى الوقت العصيب Welcome to Hard Time ) للروائي دكتورو Doctorow، وهى رواية عن محاولة لكتابة تاريخ تبين أن التاريخ نشاط إشكالى؛ فهل عندما نكتب ماضينا، نخلق مستقبلنا؟ وهل عودة الرجل الشرير من «بودى» عودة للحياة فى الماضى أم إعادة لكتابة الماضى؟

وتترك ما بعد الحداثة، عن عمد، الفكرة القائلة بأن مشكلة التاريخ تتمثل فى التحقق من الصدق ومشكلة الرواية هى الصدق. يقول «دكتورو»:

«إن هذين الشكلين من السرد يمثلان نظامين للدلالة فى ثقافتنا. فهما نمطان من «وسائط تقديم العالم بهدف إبراز المعنى».

وتظهر طبيعة هذا المعنى فى روايات الرواية مثل (الحريق العام The Public Burning ) للروائي كوفر Coover. وتخضع طبيعة هذا المعنى لبناء وتنظيم الكاتب وضرورة خلق القارئ للمعنى. وتقول هذه الرواية: إن «التاريخ نفسه يعتمد على تقاليد السرد واللغة والإيديولوجيا وذلك ليقدم عرضاً لما حدث بالفعل». إن التاريخ والأدب

الإيديولوجية التي ينتمى إليها. مع ذلك، فإن هذا النتائج السردى، على الأقل فى حالة رواية الرواية التاريخية، لا يتبنى أساليب التمثيل نفسها أو يتبع أنماط الإدراك ذاتها. مع ذلك فهناك (أو كان هناك) أكثر من عمل يمزج الرواية بالتاريخ فى محاولة لإبراز الترادف (بين القصة والتاريخ).

### - ٣ -

«لم يعد للتعارض بين الرواية والحقيقة جدوى، لفى أى نظام تفاضلى لا يهم إلا تأكيد المساحة القائمة بين طرفى عملية التفاضل».

بول دى مان

Paul de Man

قد يصح ذلك لكن رواية الرواية التاريخية ترى جدوى فى استمرار هذا التعارض، ولو كان تعارضاً مشكلاً فإن هذه الروايات تضع خطأً بين الرواية والتاريخ ثم تطمس هذا الخط.

وهذا الإبهام النوعى يلزم الأدب منذ الملحمة الكلاسيكية والإنجيل. ولكن التأكيد الواضح على وجود الحدود، وفى الوقت نفسه تخطيها، لم يرتبط ارتباطاً أكبر بما بعد الحداثة.

يشير أمبرتو إيكو إلى وجود طرق ثلاث لسرد الماضى: الرومانس Romance، أى الحكاية الخيالية وحكاية المغامرات العنيفة Swashbuckling tale والرواية التاريخية، ويقول إنه اختار الرواية التاريخية عندما كتب (اسم الوردة The Name of the Rose). ويرى إيكو أن الروايات التاريخية «لا تقتصر على تحديد الأسباب الماضية للأحداث بل تنتج العملية التي مرت بها هذه الأسباب حتى بدأت ببطء فى إحداث آثارها» (ص ٧٦). وهذا يفسر لماذا جعل شخصيات المصور الوسطى فى روايته

نظامان إشاريان، وهما تركيبتان إيديولوجيتان تظل إيديولوجيتهما ما يدوان عليه من استقلال ذاتى. إن سمة تجاوز التاريخ التي يتميز بها نتاج رواية الرواية هي التي وراء فكرة «دكتورو» بأن:

«التاريخ نوع من الرواية نعيش فيه ونتمنى تحمل البقاء فيه، والرواية نوع من التاريخ التأملى.. وتعتبر المعلومات التي ستدخل فى كتابتها أعظم وأكثر تنوعاً من حيث المصادر مما فى يد المؤرخ».

ويقول فريدريك جيمسون Frederic Jameson إن التمثيل التاريخي يعانى أزمة الرواية المستوية ذاتها للأسباب نفسها:

«وإن أذكرى «حل» لهذه الأزمة ليس هجر التاريخ هجراً كاملاً على أنه هدف مستحيل ونمط إيديولوجى بل - وذلك حسب جماليات الحداثة نفسها - يتمثل هذا الحل فى إعادة تنظيم أساليبه التقليدية على مستوى مختلف. ويبدو اقتراح ألتوسير Althusser أفضل الاقتراحات فى هذا الموضوع؛ إذ أصبح السرد القديم أو التاريخ «الواقعى» يمثل إشكالية، وعلى المؤرخ أن يعيد صياغة عمله، إذ لم تعد وظيفته إنتاج تمثيل حى للتاريخ «كما وقع بالفعل» بل تقديم مفهوم للتاريخ».

لو كان الأمر بيدى، لوضعت كلمة «ما بعد الحداثة» بدلاً من «الحداثة» لأنها أنسب، ولو أن جيمسون لن يقبل ذلك أبداً. فقد فعلت رواية الرواية التاريخية بعد الحداثة ما يدعو إليه جيمسون هنا، ولو أن بها إبرازاً لإشكالية التاريخ وليس مجرد تقديم مفهوم للتاريخ (والرواية). وهذان النوعان من الكتابة أبنية نصية ونتاج سردى غير أصيل، لأنه يعتمد على نصوص سابقة فضلاً عن أنه يحمل، بلا شك، عناصر

(دكتور كوبرنيكوس Doctor Copernicus) تتحدث وكأنه « ويتجنشتاين Wittgenstein » مثلاً. وأضيف أنا أن هذه الحيلة تشير إلى طريقة رابعة في سرد الماضي وهي ليست الرواية التاريخية بل رواية الرواية التاريخية التي تتميز بوعي مكثف خصوصاً بشأن أسلوب تنفيذ ذلك (أى سرد الماضي).

ما الفرق بين رواية ما بعد الحداثة والرواية التاريخية التي نعرفها من القرن التاسع عشر (ولا تزال أشكال منها قائمة حتى اليوم - انظر فليشمان ١٩٧١ Fleishman)؛ يصعب التعميم بخصوص الرواية التاريخية، وهي شكل معقد، إذ يقول المنظرون إن التاريخ - في مظاهره المتنوعة - يلعب عدداً من الأدوار شديدة الاختلاف على مستويات مختلفة من العمومية. وليس ثمة اتفاق حول الماضي التاريخي، هل يتم تقديمه دائماً على أنه فردى خاص مَرَّ وانقضى (أى يختلف عن الحاضر)، أم يقدم هذا الماضي بوصفه نمطياً، أى الحاضر، أو على الأقل يشترك مع الحاضر في قيمه من خلال الزمن؟ وبرغم إقرارى بصعوبة تعريف الرواية التاريخية مثل معظم الأشكال الأدبية، فإننى أعرف الرواية التاريخية بأنها تلك التي تتخذ التاريخ نموذجاً لها إلى حد أن باعثها ومحررها يتمثلان في فكرة أن التاريخ قوة صائغة (في الرواية وقدر الإنسان). ولقد قدم «جورج لوكاتش George Lukács» تعريفاً أكثر تفصيلاً وذا أثر واسع يبدو كأنه بات يشبه القدر؛ على كل نقاد الأدب أن يتعرضوا له، ولن أتخلف عنهم في ذلك.

يرى «لوكاتش» أن بوسع الرواية التاريخية تصوير العملية التاريخية بتقديم عالم مصغر يركز ويعمم، لذلك ينسى أن يكون البطل نمطاً أى نسيجاً من التعميم والتفصيل أو من «كل المحددات الإنسانية والاجتماعية الأساسية». ويتضح من هذا التعريف أن أبطال روايات الرواية التاريخية ليسوا أنماطاً مثالية على الإطلاق بل هم من لم يقع عليهم التركيز والاهتمام وكانوا مهمشين

في التاريخ الروائي مثل شخصيات The Coal house walkers في رواية (موسيقى راجتايم Ragtime)، وعائلة سليم سيناي Saleem Saina في رواية (أطفال منتصف الليل Midnight's Children)، وعائلة فيفرز Fevers في رواية (ليال في السيرك Nights at the Circus)، وحتى الشخصيات التاريخية التي تأخذ شكلاً مختلفاً، أكثر تفصيلاً، بعيداً عن بؤرة الاهتمام، مثل دكتور كوبرنيكوس في الرواية التي تحمل اسمه، وهوديني Hou-dini في رواية (موسيقى راجتايم) وريتشارد نيكسون Richard Nixon في رواية (الحريق العام). تنبئ رواية الرواية التاريخية إيديولوجية ما بعد الحداثة؛ إذ تؤمن بالتعددية مع إدراك الاختلاف.

وليس للنمط هنا حضور إلا في موضع السخرية. وبهذا يغيب الشعور بمومية الثقافة الإنسانية، فالبطل في رواية ما بعد الحداثة مثل (كتاب دانيال Daniel Book) للروائي دكتورو محدد تحديداً مباشراً متفرداً، يرتبط ارتباطاً مباشراً بثقافته وعائلته، وهذا الارتباط هو الذى يصوغ استجابته للتاريخ العام والشخصي. ويصور الشكل السردى حقيقة تقول إن «دانيال» ليس نمطاً من أى شئ مهما حاول أن يرى نفسه ممثلاً لليسار الجديد أو لقضية والديه.

ويرتبط مفهوم «لوكاتش» عن النمط باعتقاده أن الرواية التاريخية تتميز بعدم الاهتمام النسيى باستخدام التفاصيل، حيث يرى أن هذه التفاصيل «مجرد وسيلة لتحقيق الأمانة التاريخية من أجل تأكيد الحتمية التاريخية لوقوع موقف حقيقى معين». لذلك، فإن دقة أو حتى حقيقة التفاصيل ليست موضع الاهتمام، وقد لا يوافق على ذلك كثيرون من قراء الرواية التاريخية كما فعل كتابها، مثل جون وليامز John Williams (ص ٨ - ١١، ١٩٧٣). وترفض الرواية التاريخية في مرحلة ما بعد الحداثة هذه السمة المميزة التي يقدمها لوكاتش. ويسير هذا الرفض في طريقين مختلفين. أولاً، أن رواية الرواية التاريخية التأريخية تستغل مسألة الحقيقة والأكاذيب في التسجيل

وتمنع المرونة الذاتية لرواية الرواية التاريخية، لما بعد الحداثة، اللجوء إلى مثل هذه الموقف، وتبرز هذا الفصل البنائي على أنه مشكلة: كيف نعرف الماضي؟ ماذا (نستطيع أن) نعرفه الآن؟ فمثلاً بقلب «كولر» التاريخ المعروف عن أسرة روزنبرج رأساً على عقب في روايته (الحريق العام)، وهدفه من ذلك السخرية باسم النقد الاجتماعي. ولا أعتقد أنه يقصد مجرد تقديم صورة مشوهة لأحداث سياسية مأساوية بل ربما قصد ربط القارئ بعالم الأحداث السياسية الحقيقي، وذلك بلغت انتباهه إلى ضرورة إعادة النظر فيما يصل إليه من أحداث تاريخية. ويقف الاهتمام الصريح (والسياسي) الذي تبديه رواية الرواية التاريخية بقارئها وكيفية استقباله لها في مواجهة الفصل الذي يظهر من المقطع التالي:

«إن المعيار المنطقي الذي يميز السرد التاريخي عن الرواية التاريخية هو أن التاريخ يثير سلوكاً اختصارياً عند الاستقبال؛ فمجال التاريخ يستلزم عقداً بين الكاتب والقارئ يمنع الطرفان بمقتضاه حقاً متساوياً في التحقيق. وليست الروايات التاريخية نوايخ - لا لغياب الحقيقة فيها - بل لأن العقد القائم بين الكاتب والقارئ ينكر على الأخير حق المساهمة في هذا المشروع المشترك».

إن تركيز رواية الرواية التاريخية على موقف واضح لها - من نص ومنتج ومنتج وسياق اجتماعي وتاريخي - بعيد طرح نوع من المشروع المشترك (بمثل إشكالية كبيرة) وهو ما عرضنا له في الفصل الخامس من هذا الكتاب (٥).

وبينما اشتدت الخلافات والحوارات حول تعريف الرواية التاريخية في الستينيات، ظهرت صورة جديدة على خط المواجهة بين التاريخ والرواية، تمثلت في «الرواية غير المتخيلة» non-fictional novel، وهي تختلف

التاريخي؛ ففي روايات مثل (فو فو) (Foe) أو (الماء المشتعل Burning Water) أو (الكلمات الأخيرة الشهيرة Fa-mous Last Words) يتم تزييف بعض التفاصيل التاريخية المعروفة عن عمد لإلقاء الضوء على بعض المناطق في التسجيل التاريخي التي يحتمل أنها نتجت بسبب ضعف الذاكرة عند تدوينها على نحوها الحاضر، وكذلك وجود احتمالية الخطأ المتعمد أو الخطأ العفوي. ويكمن الاختلاف الثاني في طريقة استخدام رواية ما بعد الحداثة للتفاصيل أو البيانات التاريخية. فالرواية التاريخية (طبقاً للوكاتش) عادة ما تظم وتتنوع هذه البيانات لتعطي للعالم الروائي إحساساً بالحقيقة (أو جواً من التفصيل والتخصيص المكثف). وتضم رواية الرواية التاريخية هذه البيانات في سياقها ولكنها نادراً ما تستوعبها. بل إن عملية محاولة استيعابها تنال نصيباً مميزاً من الاهتمام؛ ففي رواية أوندايجي Ondatje (سمة في العائلة Running in the Family) رواية فينبدلي (الحروب The wars) نجد الراوي يحاول أن يفهم معنى الحقائق التاريخية التي جمعها. ويتابع القراء عملية جمع المعلومات ومحاولات صياغة الحكاية، وتتعرف رواية الرواية التاريخية بمعضلة «واقع» الماضي بل إمكانية الوصول إليه اليوم في صورة نصية (الاقتحام النصي Textualized accessibility).

والسمة الرئيسية الثالثة للرواية التاريخية، في رأي «لوكاتش»، هي أنها تعطي الشخصيات التاريخية أدواراً ثانوية. وواضح أن رواية ما بعد الحداثة لا تفعل ذلك، مثال ذلك: (دكتور كوبرنيكوس)، و(كبلر Kepler) و(سيقان Legs) وهي عن جاك دايمنند Jack Diamand، و(أنتيكون Antichon) وهي عن جيوردانو برونو Giordano Bruno. ففي كثير من الروايات التاريخية تستخدم هذه الشخصيات لتشير إلى صدق العالم الروائي بمجرد وجودها، في محاولة لتغطية مواضيع الوصلات بين الرواية والتاريخ، بـ «خفة يد» على المستوى الشكلي والبنائي.

ففى (رحلة جون براون John Brown's Journey) بكسر ألبرت فرايد Albert Fried القواعد ويظهر اتجاهه نحو الاهتمام بالموضوع التاريخى، ولم تكن حركته عامة بل باحثة. فالكتاب «تسم بشعور المؤرخ عندما يبحث عن موضوع يمسك منه بموضوعه» إذ نرى عنواناً فرعياً يقول: «ملاحظات وتأملات حول أمريكته وأمريكتي». وربما أثرت الرواية غير المؤلفة فى شكلها الصحفى على كتاب مثل توماس كينيالى Thomas Keneally الذى يكتب روايات تاريخية أغلبها عن الماضى القريب، ويشير الوعى بالذات الظاهر فى الكلمة التى تصدر رواية (Schindler's Ark) إلى معضلات عمل كينيالى:

«لقد حاولت أن أنجب كل خيال، لأن الخيال يخط من شأن التسجيل، حتى أميز بين الواقع والأساطير التى قد تنسج حول رجل فى مقام أوسكار. وأحياناً كنت أضطر إلى إعادة صياغة حوارات اشترك فيها أوسكار مع آخرين، والمدون منها ليس إلا طرفاً مختصراً».

ويشير كينيالى فى بداية الرواية إلى النقاط التى أعاد صياغتها (وهو يرفض أن يقول ألفها) وذلك باستخدام إشارة تدل عليه [المؤلف] مثل: «عند مشاهدة هذا المنظر الشتوى الصغير نكون فى أمان»، أو باستخدام أشكال من الأفعال الشرطية. مع ذلك، فهناك تدرج من استخدام جمل تفيد الاحتمال أو الترجيح فى أول الأمر مثل (من الممكن أن...) و [هم] الآن وجهوا اهتمامهم على الأرجح) إلى الاستخدام التعميمى للزمن الماضى (التاريخى) واستخدام الصوت العارف الوحيد، وهذا التدرج يتم مع استمرار القصة وتقدمها. وليست هذه رواية رواية تاريخية، برغم أنها تبدو كذلك فى صفحاتها الأولى، ولا هى تمثل الصحافة الجديدة برغم التزامها بـ «حجة الحقيقة».

عن تناول الأحداث الحقيقية القريبة التى يقدمها السرد التاريخى كما فى (موت رئيس The Death of President Wil- liam Manchester، بل هى أقرب إلى السرد الوثائقى الذى يعتمد استخدام تقنيات الرواية استخداماً صريحاً دون ادعاء الموضوعية؛ ففى نتاج كل من هنتر س. نومبسون Hunter S. Thompson، وتوم وولف Tom Wolfe، ونورمان مالير Norman Mailer نجد المؤلف يعرض تجربته فى بناء العمل بوصفها الضمان الجديد للحقيقة. فالرواة يحاولون، أفراداً، أن يفهموا ويفرضوا شكلاً ونظاماً على ما يرونه حولهم. وهذه السمة - وهى إحدى سمات رواية الرواية بالإضافة إلى الانفتاح على كل الاحتمالات - تبرز صلة الرواية غير المؤلفة برواية الرواية التاريخية. مع ذلك، فثمة اختلافات كبيرة بينهما.

وليست مصادفة أن هذا الشكل من الصحافة الجديدة، كما سعى، كان ظاهرة أمريكية؛ إذ أثارت الحرب الفيتنامية شكوكاً حقيقية فى الحقائق الرسمية المتمثلة فى وسائل الإعلام والجهات العسكرية. وكذلك؛ فقد سمحت إيدولوجية الستينيات بالتمرد على أشكال الخبرة الخمسة، [المؤلفة من خبرات جماعية مختلفة]، وكانت النتيجة نوعاً من صحافة الاحتمالات الشخصية، ذات أثر استعراضي، دافعها السيرة الذاتية. والاستثناء الشهير هو رواية ترومان كابوت Truman Capote (In Cold Blood) وهى إعادة كتابة حديثة للرواية الواقعية؛ ففروضها إنسانية عامة، وأسلوبها فى السرد يعتمد على الراوى العليم بكل شئ. أما الأعمال التى تمثل فترة الستينيات تمثيلاً حقيقياً لوضوح مواجهتها للواقع الاجتماعى الحاضر. فمنها:

(The Electric Kool-Aid Acid Test), (On the Campaign Trail '72), (Of a Fire on the Moon) ويظهر أثر الخلط الجديد، بين الحقيقة والخيال، فى التاريخ الشعبى، إن لم يكن الأكاديمى، فى السنوات التالية:

وهو حقيقة تاريخية - من نقطة زمنية بعد وفاته، ويقص الحكاية بكل معرفة الماضي التي ما كان له أن يعرفها لو كان مشاركاً حياً في الحدث.

وثمة روايات غير مؤلفة تقترب كثيراً من رواية الرواية التاريخية في الشكل والمضمون، فرواية نورمان مايلر Norman Mailer (جيوش الليل The Armies of the Night) لها عنوان فرعى يقول (التاريخ بوصفه رواية والرواية بوصفها تاريخاً) وفي كل من جزئي الكتاب توجد لحظة يخاطب فيها الراوي القارئ ويحدثه عن التقنيات والتقاليد التي يستخدمها الروائيون، والمؤرخون. ويبدو أن القرار النهائي أن التاريخ يخفق في تقديم التجربة والخبرة، لذلك يلزم تدخل «غرائز الروائي». مع ذلك، لا تضعف انعكاسية الذات بل تقوى وتشير مباشرة إلى مستوى الارتباط التاريخي ومرجعية النص. ومثل كثير من روايات ما بعد الحداثة، فإن الانفتاح على الاحتمالات وغيباب اليقين (وكذلك البناء الواعي الصريح للمعنى) لا «يشيران الشك في جديتها»، بل تبرز الجدية الجديدة لما بعد الحداثة التي تعترف بحدود وطاقات «الإبلاغ Reporting» أو الكتابة عن الماضي قريباً كان أو بعيداً.



«للتاريخ ثلاثة أبعاد، ففيه طبيعة العلم والفن والفلسفة»

لويس جوتشالك

Louis Gottschalk

تشير روايات ما بعد الحداثة عدداً من القضايا الخاصة بتداخل التاريخ مع الرواية. وتستحق هذه القضايا دراسة مفصلة. وتدور هذه القضايا حول طبيعة الهوية identity والذاتية Subjectivity ومسألة الإشارة Reference والتمثيل Representation، والطبيعة التناسلية للماضي والتضمينات الإيديولوجية للكتابة عن التاريخ. وبرغم أننا

لم تقتصر الرواية غير المتخيلة التي نشرت في الستينيات والسبعينيات على تسجيل حصى التاريخ كما يدعى روبرت شولتز، إذا لم تكتف بالإمساك بـ «العنصر القصصي الحتمي في إبلاغ الأخبار» ثم تصور «أقرب أوجهها للحقيقة»، بل كانت تقوم بعملية نصي جاد لمصدر هذه الحقيقة، وقد مهد هذا الجانب فيها الطريق لرواية الرواية التاريخية لتقوم بتقصي الحقيقة نفسياً يبرز التناقضات والمعضلات. ويرى عدد من النقاد أن هناك توازيات بين الشكلين ولكنهم لا يتفقون على شكل هذا التوازيات، إذ يرى أحدهم أن الشكلين يركزان على قدرة الكتاب على خلق توحيدات بالاستعانة الصريحة بما لدى خيالهم من قوة مجمعة موحدة، ويرى آخر أن الشكلين يرفضان تحييد الاحتمال باحتصاره في معنى موحّد. وتنفق مع الأول في وصفه للرواية غير المتخيلة، ولا ينسحب ذلك الوصف على كل نتاج رواية الرواية. ويقدم الناقد الثاني تعريفاً ينطبق على قدر كبير من الكتابات المعاصرة ذاتية الانعكاس، أكثر مما ينطبق على كتابات الصحافة الجديدة. وبرغم التناقض، فإن التعريفين يصلحان لرواية الرواية التاريخية فهي تفضي قوة مجمعة ثم تتحدى هذه القوة وذلك بانفتاحها الشديد - Provisionalty على كل الاحتمالات وتناسلها - intertextuality وأحياناً كثيرة بتفكيكها Fragmentation.

تمثل الرواية غير المتخيلة إحدى إبداعات الحداثة المتأخرة في جوانب كثيرة، إذ إن وعيها بالذات أثناء عملية الكتابة مع تركيزها على الذاتية (أو الواقعية النفسية) تذكرنا بتجارب فيرجينيا وولف وجيمس جويس ولو أن عمق الرؤية محدود في السرد، برغم أن الصحافة الجديدة تقرر أن حضور الكاتب التاريخي، بما هو مشارك في الحدث، هو الشيء الذي يبرر قبول استنتاجاته الذاتية. وتسخر بعض روايات ما بعد الحداثة من هذا النموذج مثل (رواية رودى ويني Rudy Wiebe The Scorched Wood people). وبرغم أن «يسير فالكون Pierre Falcon» الراوي المشارك في الحدث التاريخي كان حقيقياً، إلا أنه من خلق المؤلفة في إطار الرواية، ونجعله المؤلفة يقص حكاية «لويس ريل Louis Riel» -



ويليامز (دورة النجم Star turn) ، فالراوي الأول غير ملتزم بحقائق مؤكدة والثاني كاذب لا ينكر كذبه .

وسنرى فى الفصل التالى أن روايات ما بعد الحداثة تضم أحياناً فى متنها الحاضر نصوصاً تاريخية دون تغيير، وذلك من قبيل المحاكاة الساخرة. ففى رواية جون فاولز John Fowles (البقرة A Maggot) نجد التداخل الساخر للنصوص الأدبية والتاريخية، إذ تتوزع صفحات من مجلة Gentelman's Magazine) لعام ١٧٣٦ على كل مراحل الرواية، كما نجد إشارات كثيرة إلى دراما القرن الثامن عشر، وهى إشارات يبرزها على المستوى الشكلى وجود ممثلين فى حبكة الرواية. ولكن قصص هذا العصر هى التى تجتذب اهتمام فاولز بسبب ما تتضمنه من مظاهر الانحلال والبيوريتانية Puritainism أو التطهريّة المغالية (كما فى روايات ريتشاردسن Richardson) وخاصة مزج الحقيقة بالخيال كما فى كتابات ديفو. وقد نستعد الراوى «غرض» ديفو «اتجاهه» واستخدمه استخداماً واعياً.

إن التناص الذى تتميز به ما بعد الحداثة مظهر شكلى للربغية فى سد الفجوة بين ماضى القارئ وحاضره، والربغية فى إعادة كتابة التاريخ فى سياق جديد. ولا تريد الحداثة تنظيم الحاضر من خلال الماضى ولا جعل الحاضر يبدو فقيراً إلى جانب ثراء الماضى، كما أنها لا تحاول تفرغ أو تجنب التاريخ، بل تسعى إلى مواجهة مباشرة مع ماضى الأدب وماضى التاريخ، لأن التاريخ، مثل الأدب، يأخذ عن نصوص أخرى (الوثائق). وما بعد الحداثة تفيد وتضرر هذه الأصداة التناصية؛ إذ تدخل إشاراتها القوية فى نسجها ثم تضعف أثرها بالسخرية. ففى كل نتاجها، يكاد يغيب الحس الحدائى بالشفرد والرمزية والرؤية المستمدة من «العمل الفنى» حيث لا يوجد إلا نصوص كتبت فعلاً. فمثلاً، يستخدم «والتر هيل Walter Hill» فى فيلمه (مفترق الطرق Cross roads) سيرة وموسيقى روبرت جونسون

سنتناول هذه الأمور فى فصول مستقلة، فيما بعد، فإن عرضاً سريعاً لها هنا من شأنه توضيح موقع هذه القضايا فى شعرة ما بعد الحداثة.

بادئ ذى بدء، فإن روايات الروايات التاريخية تميل إلى تفصيل نمطين من السرد، كلاهما يبرز إشكالية مفهوم الذاتية برمتة. هذان النمطان هما تعدد وجهات النظر Multiple Points of view كما فى ( الفندق الأبيض The White Hotel Thomas) لـ Thomas ، والراوى المسيطر صراحة Overtly Controlling narrator كما فى (ووتر لاند Water Land سويفت Swift) . ولا نجد، فى أيهما، شخصاً واقعاً من قدرته على معرفة الماضى معرفة يقينية. وليس ذلك تجاوزاً للتاريخ بل زج بالذاتية فى طيات التاريخ بمنحى إشكالى . ففى رواية مثل (أطفال منتصف الليل Midnights Children)، لا يسلم شئ، ولا الحضور الجسمانى للذات، من عدم الاستقرار الذى سببته إعادة التفكير فى الماضى فى إطار لا يتسم بالاستمرارية أو النمو. وإذا استخدمنا اللغة (المناسبة) الخاصة: بميشيل فوكو Michel Foucault فإن جسم «سليم سيناي» معروض «وقد طبعه التاريخ وعملية التدمير التى يحدثها التاريخ للجسم». وسنرى (فى الفصل العاشر) أن ما بعد الحداثة تتبنى، وتميز بين، تشتت الأصوات (والأجسام) المردية المعروفة التى تستخدم الذاكرة فى محاولتها لفهم الماضى، فهى تستخدم المفاهيم التقليدية للذاتية وتقلل من أثرها فى الوقت نفسه، وهى تؤكد وحدة وجود الإنسان التى أدت إلى تصور قدرته على بسط سلطانه على أحداث الماضى. وهى قادرة على تشتيت هذه الوحدة . فالتفسخ النفسى للبطل فى رواية (ووتر لاند) يعكس هذا التشتيت ولكن صوت الراوى القوى يثبت وحدة الذات، وهذا بالضبط ما يتوقع من عمل ما بعد الحداثة بكل ما فيه من تناقض. وينطبق ذلك على أصوات الرواة غير الشقاء فى رواية بيرجسن (قوى أرضية Earthy Powers) ورواية

ليغين Sherrie Levine صور أندرياس فيننجر الفوتوغرافية  
Andreas Feininger موضوعات حقيقية في أطر ،  
وأسمت «عملها» (صور فوتوغرافية بعدسة فيننجر)، أى  
أنها - بعبارة أخرى - وضعت الخطاب الموجود فى إطار  
لتخلق ابتعاداً مزدوجاً عن الواقع. وفى الرقص أدى تأثير  
ميرس كنجهام Merce Cunningham إلى نشأة فن  
للمرقص خاص بما بعد الحداثة، لا يقتصر على استخدام  
الخطاب الموسيقى أو المرئى بل يتطلع إلى مفاهيم من  
شأنها أن تجعل الحركة أكثر تحرراً من الإشارة المباشرة  
على المستوى التيميرى أو النحتى.

وفى ما بعد الحداثة أكثر تعقيداً وإبرازاً للإشكاليات  
مما قد يوحي به التمثيل الذاتى الذى أنتجته مؤخراً  
الحداثة المعالية التى ترى أنه لا وجود أو حقيقة خارجية  
تؤكد أو توحد [المشار إليه]، أى لا يوجد إلا الإشارة إلى  
الذات. وتشير رواية الرواية التأريخية لذلك، وهى واعية  
بالذات، ولكنها تستخدمه لتمييز الطبيعة المنطقية لكل  
إشارة أدبية أو تاريخية. فالمشار إليه موجود دائماً فى  
خطابات ثقافتنا. وليس هذا مدعاة لليأس، فهو رباط  
النص الأساسى بـ «العالم»، وهو الذى يرر هويته بوصفه  
بناءً خاصاً وليس ظلاً لشيء «حقيقى» فى الخارج. مرة  
ثانية، لا ينكر ذلك وجود ماضٍ «حقيقى» بل يجعل  
نمط معرفتنا بذلك الماضى مشروطاً، فنحن لا نعرفه إلا  
بأناره وأطلاله. يتوقف موضوع الإشارة على ما يسميه  
جون سبرل John Searle «زعم مشترك Shared Pre-  
tense». وما يسميه ستانلى فيشر طرفاً فى مجموعة من  
«اتفاقيات الخطاب» بالفعل قرارات بشأن ما سيتفق  
على أنه حقيقة. بعبارة أخرى «الحقيقة معرفة خطابياً  
Fact is discourse-defined أما «الحدث» فليس كذلك.

ليس فن ما بعد الحداثة غامضاً بقدر ما هو مزدوج  
ومتناقض. فتحة إعادة تفكير من جانب الاتجاه الحدائى  
يميل إلى الابتعاد عن التمثيل، وذلك بإدماجه فى  
العمل، ثم إضعاف أثره. وفى الفنون المرئية مثل الأدب

Robert Jonson ليعزز الشخصيتين الروائيتين «ويلى براون  
Willie Brown، و «لايتنج بوى Lightning Boy»  
اللذين يأخذان الشحدى الفاوستى من شيطان أغبيته  
(موسيقى مفترق الطرق Cross roads Blues).

### إلام تشير لغة رواية الرواية التأريخية؟

ألى عالم التاريخ أم الرواية؟ تعتقد الغالبية بوجود  
فاصل كبير بين الافتراضات الأساسية التى وراء هذين  
المفهومين للإشارة؛ إذ يفترض أن التاريخ يشير إلى أشياء  
وشخصيات لها وجود حقيقى وليس هذا مفترضاً فى  
حالة الرواية. ولكن روايات ما بعد الحداثة تقول إنه فى  
الحالتين تكون الإشارة فى المقام الأول إلى نصوص  
أخرى؛ فنحن لم نعرف الماضى (الذى وقع فعلاً) إلا من  
خلال مابقى منه من نصوص. وتخلق رواية الرواية  
التأريخية إشكالية خاصة بمسألة الإشارة، وذلك برفضها  
تخديد المشار إليه (ربما حددته الرواية الفوقية Surfiction)  
أو المبالغة فى الإشارة إليه (كما تفعل الروايات غير  
المتخيلة) وليس ذلك تفريراً للغة من معناها، كما قد  
يظن جيرالد جراف Gerald Graf. بل يستمر النص فى  
الاتصال، وهو اتصال تعليمى، فليس الأمر «فقدان  
الإيمان بوجود حقيقة خارجية ذات دلالة»، بل فقدان  
الإيمان فى قدرتنا على معرفة هذا الواقع (معرفة لا خلط  
فيها) ثم تمثيل هذه المعرفة تمثيلاً لغوياً. ولا يختلف  
التأريخ عن الرواية فى ذلك (وسيتناول ذلك تالوا  
أكثر تفصيلاً فى الفصل التاسع).

ونطرح رواية ما بعد الحداثة أسئلة جديدة حول  
موضوع الإشارة؛ فلم تعد القضية: «ما الشيء الحقيقى  
تجريبياً فى الماضى الذى تشير إليه لغة التأريخ؟» بل  
أصبحت: «إلى أى سياق منطقى يمكن أن تنتمى هذه  
اللغة؟ وأى السياقات النصية السابقة التى ينبغى أن تشير  
إليها؟»، ويطبق ذلك على الفنون المرئية حيث تكون  
مسألة الإشارة أكثر وضوحاً. فمثلاً، وضعت شبيرى

وتدخل شخصية تاريخية أو أكثر عالم الرواية وتضفي حالة من المصادقية غير التابعة من نصوصها على تعميماتها وأحكامها [التي يتم التشكيك فيها وفحصها عن طريق إظهار الهدية التناصية الداخلية لا الخارجية لمصادر هذه المصادقية] و [لا] تعيد الخاتمة تأكيد [بل تنحدي] شرعية المعيار الذي يحول الصراع السياسي الاجتماعي إلى مناظرة أخلاقية (ص ١٦٠، ١٩٨٦).

يقول هايدن وايت في حديثه عن حدود التاريخ : «إن كل تمثيل للماضي له تضمينات إيديولوجية يمكن تحديدها» (ص ٦٩، ١٩٧٨)، وينطبق ذلك تماماً على حدود رواية ما بعد الحداثة. ولكن إيديولوجية ما بعد الحداثة تناقضية إذ إنها تعتمد على، وتستقي قوتها، مما تتحدها. وليست هذه الإيديولوجية راديكالية خالصة وليست معارضة معارضة حقيقية، ولا يعني ذلك أنها تفتقر إلى الثقل النقدي كما سنرى في الفصلين الحادي عشر والثاني عشر. ورغم أن راوي ملحق (البرقة A Maggot) يدعي أن ما قرأناه في الرواية مجرد «برقة» ليست محاولة واقعية أو لغوية لإعادة تقديم تاريخ معروف» فإن ذلك لا يمنعه من تقديم تحليلات إيديولوجية متوسعة للتاريخ الديني والجنسي والاجتماعي للقرن الثامن عشر.

إن شغف «توماس» بـ Thomas Pynchon بالحكايات - السردية والتأمرية - لشغف إيديولوجي؛ فإن شخصياته تكتشف تاريخها أو تصنعه في محاولة لمنع أنفسهم من الوقوع ضحايا لا حول لها في حبال المآمرات التجارية أو السياسية التي يحبكها الآخرون. وكذلك، فإن فلاسفة التاريخ المعاصرين مثل ميشيل دي سيرتر Michel de Certeau يذكرون المؤرخين بأن أي بحث في الماضي لا يخلو من محددات ثقافية وسياسية واقتصادية. وروايات مثل (الحريق العام)، و(موسيقى

بعاد النظر في علاقة الإشارة بالشار إليه، وذلك لمعارضته رسم حدود فصل انعكاسية الذات عن الممارسة الاجتماعية. تبين رواية الرواية التاريخية أن القص مشروط بالتاريخ وأن التاريخ يصاغ وفق منطق محسوب، وكذلك فإنها تعمل على توسيع قاعدة الحوار بشأن المتضمنات الإيديولوجية المستخلصة من ربط «فوكو» القوة بالمعرفة بالنسبة للقراء ومجال التاريخ ذاته؛ تماماً كما يقول راوي رواية «رشد» (العار Shame):

«التاريخ انتخاب طبعي؛ تنقائل صور التاريخ المختلفة من أجل السيادة وينشأ هجين جديد من الحقيقة وتنزوي الحقائق المنقرضة إلى الجدران معصوبة العيون تدخن آخر سجائرها ولا يبقى غير الهجين القوي، بينما لا يبقى من أثر الضعيف معدوم النسب المهزوم إلا القليل. فالتاريخ امرأة تعشق من يحكمها في علاقة من الاستعباد المتبادل» (ص ١٢٤، ١٩٨٣).

وتشغل بعض روايات ما بعد الحداثة بمسألة «أى التواريخ يبقى؟» مثل رواية تيموثي فيندلي Timothy Fin-dley (الكلمات الأخيرة الشهيرة). وتخلق رواية الرواية التاريخية إشكاليات من كل شيء واعتبرته الرواية التاريخية بديهياً، بهذا تزعزع المفاهيم المستقرة عن الرواية والتاريخ. ولكي ندلل على ذلك أقدم وصف باربرا فولى Barbara Foley المختصر لنموذج رواية القرن التاسع عشر التاريخية، وسأضع تغييرات ما بعد الحداثة بين أقواس مربعة:

«[لا] تقدم الشخصيات تصويراً مصغراً شاملاً لأنماط اجتماعية نموذجية. وهم يمرون بصراعات وتعقيدات تجسد الاتجاهات المهمة [ليس] في التطور التاريخي [مهما كان معنى ذلك، فإن بناء خط السرد يعود حتماً إلى نصوص أخرى مستعينة بنصوص غيرها]

يستخدمه لاختبار طبيعة العالم المتضمن في البنية النظامية للحبكة .

إن قضية السرد narrativity تشمل قضايا أخرى كثيرة تشير إلى وجهة نظر ما بعد الحداثة التي تقول إننا نعرف الواقع حسب ما تنتجه وتحفظه التمثيلات الثقافية. وليست التمثيلات في رواية الرواية التاريخية مجرد تمثيلات لغوية بسيطة، لأن ekphrasis أو التمثيلات اللغوية للتمثيلات المرئية، غالباً ما تكون لها أدوار تمثيلية جوهرية . على سبيل المثال، في رواية «كاربينتييه Car-peintier انفجار في كاتدرائية Explosion in Cathedrale» تقدم سلسلة «جوا» (كوارث الحرب Desastres de la guerre) أعمالاً من الفن المرئي تمثل مصادر وصف الرواية للحرب الثورية، وإن سابع هذه السلسلة - بالإضافة إلى (الثاني من مايو Dos de Mayo) و(الثالث من مايو Tres de Mayo) - ذات أهمية خاصة لأن «كاربينتييه» يسقط إحياءاتها بالمجد، وهذه إشارة ساخرة منه إلى وجهة نظره. والنصوص الأدبية التي تدخل في القصة تقوم بوظيفة مشابهة؛ فتفاصيل بيت إستانبان Estaban وصوفيا Sophia في مدريد تأتي من (فيدا Vida) لـ «Torres Villareal» وهو كتاب قرأته إستانبان في بداية الرواية.

لا تختلف رواية الرواية التاريخية عن الرواية التاريخية والتاريخ المروي في ضرورة التعامل مع مشكلة مكانة حقائقها وطبيعة براهينها، أي وثائقها. ويتضح أن القضية هنا هي كيفية استخدام هذه المصادر الوثائقية، هل يمكن أن تروي رواية موضوعية محايدة؟ أم أنه يستحيل منع تداخل التأويل مع السرد؟ إن السؤال المعرفي الخاص بكيفية معرفتنا للماضي ينضم إلى السؤال الشكلي عن طبيعة مكانة آثار الماضي . ومن فضل القول إن إثارة ما بعد الحداثة لهذه الأسئلة لا تقدم إجابة لها ولكن الانفتاح على الاحتمالات لا يؤدي إلى نوع من النسبية

(راجتاهم) لا تسفه ما هو تاريخي وحقيقي في لعبتهم، ولكنهم يجعلونها ذات صبغة سياسية من خلال إعادة النظر من زاوية رواية الرواية في علاقات نظرية المعرفة وطبيعة الوجود بالتاريخ والرواية؛ فكلاهما يعد جزءاً من خطابات ثقافية واجتماعية أكبر اعتبرها بعض مدارس النقد الأدبي الشكلي خارجية وغير ذات صلة. وكذلك فإن جزءاً من أيديولوجية ما بعد الحداثة يتمثل في عدم تجاهل الانحياز الثقافي والتقاليد التأويلية وكذلك إعادة النظر في أقوى الحجج وهي نفسها غير مستثناة من ذلك.

تكمّن قضايا الذاتية والتناص والإشارة والإيديولوجية وراء العلاقات الإشكالية بين التاريخ والرواية في ما بعد الحداثة، بينما يشير كثيرون من المنظرين في الوقت الحاضر إلى القصر بوصفه «الأمر الأكبر» الذي يشمل هذه القضايا كلها، لأن عملية خلق القصر قد أصبحت شكلاً جوهرياً من أشكال الفكر الإنساني، ولغرض المعنى والاتساق الشكلي على فوضى الأحداث . فالقصر هو الذي يترجم المعرفة إلى حكي. وأن هذه الترجمة بالتحديد هي ما تشغل رواية ما بعد الحداثة. وهكذا، فإن تقاليد السرد في كل من التاريخ والروايات ليست قيوداً بل هي شروط تمكن الكاتب من كشف المعنى. وإن إرباك هذه التقاليد أو تخديدها من شأنه خلخلة مفاهيم بنائية أساسية مثل العلية والمنطق، وهذا يحدث مع طبل أوسكار Oskar في رواية (الطبله الصفبج The Tin Drum)، فالكاتب يضمن تقاليد السرد في متن الرواية ويتعمد إضعاف أثر هذه التقاليد . إن رفض إدماج المتخلفات في روايات مثل (الفندق الأبيض) هو رفض للانغلاق closure أو النهاية المقدرة Telos وهي أشياء يتغلبها السرد عادة تقول مارجروري بيلوف Marjorie Peloff إن شعر ما بعد الحداثة يستخدم السرد في أعمال مثل قصيدة «أشبري Ashbery» (They Dream Only of America) وقصيدة دون (Slinger) Dom ولكنه

كانت الوثائق سجلات رسمية) أو أفراد (لو كانت شهادة شخصية). وكما في رواية الرواية التاريخية، فالدرس هنا أن الماضي كان موجوداً بالفعل ولكن معرفتنا التاريخية به ترسل أو توصل توصيلاً سيميوطيقياً.

وأنا لا أقصد الإيحاء بأن هذه رؤية جديدة غير مسبوقة، ففي عام ١٩١٠ كتب «كارل بيكر Carl Becker»: «إن حقائق التاريخ لا توجد بالنسبة للمؤرخ حتى يخلقها» (ص ١٢٥)، أى أن تمثيلات الماضي ينتخبها المؤرخ ليشير إلى ما يقصده، وأن هذا الاختلاف بين الأحداث (التي ليس لها معنى في ذاتها) والحقائق (التي يسبغ عليها المعنى) هو ما يحظى بأكثر اهتمام من جانب ما بعد الحداثة. فإن الوثائق نفسها تختار بوصفها دالة لمشكلة معينة أو وجهة نظر معينة. وغالباً ما تشير رواية الرواية التاريخية إلى هذه الحقيقة باستخدام التقاليد المتعلقة بالنص التاريخي (خاصة الحواشي)، وذلك لتضم وتضعف حجة وموضوعية المصادر والشروح التاريخية. وبخلاف الرواية الوثائقية التي عرّفناها باربرا فولى، فإن ما أسميه رواية ما بعد الحداثة «لا تنطلق إلى قول الحقيقة» بقدر ما تسعى إلى تحديد مصدر الحقيقة التي يتم سردها، وإنها لا تسعى إلى ربط «هذه الحقيقة بادعاءات المصادقية التجريبية»، بل تختبر أساس أى ادعاء للمصادقية. كيف يراجع المؤرخ أو (الروائي) أى عرض تاريخي على الواقع التجريبي الماضي بهدف اختبار مصداقيته؟ وإن أنواع الأسئلة التي نوجهها عن الأحداث لا تعطي حقائق بل تبنيها. يقول مدرس التاريخ في رواية (ووتر لاند): «إن التاريخ «شيء لا يمكن محوه فهو يتراكم ويؤثر» وخطاب ما بعد الحداثة الروائي أو التاريخي يوجه سؤالاً: «كيف نعرف ونفهم شيئاً بهذا التعقيد».

التاريخية أو الحاضرة presentism بل إنها ترفض إسقاط معتقدات الحاضر ومقاييسه على الماضي المتفرد، وتؤكد تأكيداً جازماً على خصوصية الحدث الماضي وتفصيليته. مع ذلك، فإن ما بعد الحداثة تدرك أننا محدودو القدرة معرفياً بالنسبة لمعرفة هذا الماضي بما أننا مشاهدون وممثلون في العملية التاريخية. وتقتصر رواية الرواية التاريخية تمييزاً بين «الأحداث» و«الحقائق» وهو ما يجتمع عليه كثيرون من المؤرخين. فالأحداث تصاغ في شكل حقائق وذلك بربطها بـ «أطر فكرية أكبر تدمج فيها حتى تعتبر حقائق».

إن التاريخ والرواية، كما رأينا آنفاً، يصوغان مواضع اهتمامها، أو بعبارة أخرى يقرران الأحداث التي ستصير حقائق. وإبراز ما بعد الحداثة للإشكاليات يشير إلى الصعوبات الحتمية الخاصة بتجسد الأحداث وإمكانية الوصول إليها (ففي مكان المحفوظات لا نجد إلا آثاراً نصية تصنع منها حقائق)، (هل ما لدينا أثر كامل أم جزئي؟ وما الذي غيب أو استبعد بحجة أنه مادة غير حقيقية؟). ويقول «دومنيك لا كايرو Dominick La Capra»: «إن كل الوثائق أو الآثار التي يستخدمها المؤرخون ليست براهين محايدة لإعادة بناء الظواهر المفترضة أن لها وجوداً مستقلاً عنها» فكل المعلومات التي يتم التوصل إليها من خلال عملية جمع الوثائق، والطريقة التي تؤدي بها، هي ذاتها حقيقة تاريخية نأخذ من مكانة المفهوم الوثائقي للمعرفة التاريخية. إن هذا النوع من الرؤية هو الذي أدى إلى نشأة سيميوطيقا التاريخ، لأن الوثائق تصبح إشارات إلى أحداث يقوم المؤرخ بتحويلها إلى حقائق. وهي كذلك إشارات بالفعل داخل سياقات مبنية بناء سيميوطيقياً يعتمد بدوره على مؤسسات (إذا

# الاتجاهات الجديدة فى رواية أمريكا اللاتينية\*

جيمس هيجنز\*\*

لخوسيه أوستاسيوس ديفيدا (١٩٢٤) و (دون سيجوندوا سومبرا) لريكاردو جويرالديس (١٩٢٦) ، و (دونا بريارا) لروملو جاييجوس (١٩٢٩) ، ثم كان أن أنتجت المرحلة آخر أعمالها العظيمة بظهور رواية (هذا العالم الرحب الغريب Broad And Alien Is This World (١٩٤١) للفيرو إليجريا . ونحدد ماهية «القص» الجديد ذاته على صورتين . ففى الأربعينيات والخمسينيات ، ظهر طراز مغاير من الكتابة على يد كتاب مثل بورخيس Borges وأونيستي Onetti وساباتو Sabato وأستورياس Asturias وكاربتير Carpentier ورولفو Rulfo وأرجيداس Arguedas وروا باستوس Roa Bastos . ومن هنا ، يجدر بنا القول إن الاتجاه الروائى الجديد يسبق ما يمكن تسميته بمرحلة «الزواج» Boom : الاصطلاح يستخدم خطأ ، أحياناً ، مرادفاً للمرحلة ، بينما يشير ، فى حقيقة الأمر ، إلى تلك الطفرة التى أُنجزت فى الستينيات ، واستمرت إلى السبعينيات ، عندما اكتسبت الرواية «الأمريلاينية» شعبية متزايدة ، خارج أمريكا اللاتينية ذاتها ، محققة نجاحاً تجارياً لم يسبق له مثيل . وقد تركز ذلك «الزواج» بشكل

تشهد الأحقاب الأخيرة ازدهاراً ملحوظاً فى الرواية «الأمريلاينية»<sup>(١)</sup> — إن جاز التعبير . ولا شك أن ظهور ما يمكن تسميته بالاتجاه الروائى الجديد ، يشى مقدماً بوجود نوع من «السرد القديم» ، قد تمت مجاوزته ، بالفعل ، فى مرحلة مبكرة من الأربعينيات التى يمكن اعتبارها حداً فاصلاً بين مرحلتين . وكان الاتجاه نحو واقعية الأسلوب القديم للرواية الإقليمية ، هو الاتجاه المهيمن فى الأحقاب السابقة على الأربعينيات الذى وصل إلى ذروته مع أعمال مثل : (الإعصار Vortex)

\* هذه ترجمة لـ Spanish - America's New Narrative : الفصل الخامس من الجزء الأول لكتاب Post - Modernism And Contemporary Fiction (ما بعد الحداثة والقص المعاصر) لإدموندج. سميت (١٩٩١) .

وقام بالترجمة: سيد عبد الخالق، مترجم وباحث مصرى.  
\*\* جيمس هيجنز: أستاذ أدب أمريكا اللاتينية بجامعة ليغربول، ومحاضر زائر بجامعة «ناسيونال مابور دى سان ماركوز» فى ليما. من مؤلفاته (تاريخ الأدب البيرونى) والكثير من الدراسات حول الشعر البيرونى ، وثلاث دراسات مطولة عن كاتب كولمبيا الشهير: جازيليا ماركيز. وبعد الآن كتاباً عن القاص البيرونى دامون ريبورو.

رئيسي حول كتاب أربعة، ممن استطاعوا في فترة قصيرة أن يحققوا شهرة عالمية؛ هم: كورتازار Cortazar و كارلوس فوينتيس Fuentes وماركيز Marquez ثم ماريو فارغاس إيوسا Vargas Llosa. وعليه إثر نجاحاتهم، راحت تظهر كوكبة أخرى من الكتاب من أمثال ليزاما ليما Lima و دونوسو Donoso وكابريرا إينفانت Infant. وفي الوقت نفسه، ونتيجة لشعبية الرواية المتزايدة، انتشرت أعمال الكتاب المذكورين على نطاق واسع، في فترتي الستينيات والسبعينيات. وأخيراً، وقرب انتهاء الستينيات، انبثقت موجة أخرى جديدة من الكتاب الشبان المجددين من أمثال بويج Buig وبريث إيتشنيك Echenique.

والقائمة التالية، برغم افتقادها الشمول، تتضمن أعلام الكتاب، وأبرز نتاجاتهم:

### ● مرحلة ما قبل الرواج Pre-boom (الأربعينيات والخمسينيات):

- لويس بورخيس (الأرجنتين):
- قصص طويلة (١٩٤٩)، الألف (١٩٤٩).
- خوان كارلوس أونيتي (أورجواي):
- حياة قصيرة (١٩٥٠)، لأجل مقبرة مجهولة الاسم (١٩٥٩)، الترسانة (١٩٦١)، جامع الجنة (١٩٦٤).
- أرنستو ساباتو (الأرجنتين):
- المنبوذ (١٩٤٨)، عن الأبطال والمقابر (١٩٦١)، جحيم المستبعد (١٩٧٤).
- ميغيل أنخل أستورياس (جواتيمالا):
- السيد الرئيس (١٩٤٦)، جامعو الذرة (١٩٤٩).
- أليخو كارنتير (كوبا):

مملكة هذا العالم (١٩٤٩)، خطوات ضالة (١٩٥٣)، انفجار في الكاتدرائية (١٩٦٢)، مبررات الولاية (١٩٧٤).

— خوان رولفو (المكسيك):

السهل المحترق (١٩٥٣)، بيلرو بارامو (١٩٥٥).

— خوسيه ماربيا أرجيداس (بيرو):

أنهار عميقة (١٩٥٨)، كل هذه الدماء (١٩٦٤)، ثعلب فوق، ثعلب تحت (١٩٧١).

— أوجستو روا باستوس (باراجواي):

ابن الإنسان (١٩٦٠)، أنا الأسمى (١٩٧٤).

### ● مرحلة الرواج Boom (الستينيات والسبعينيات)

— خوليو كورتازار (الأرجنتين):

الفائزون (١٩٦٠)، لعبة الحجلة (١٩٦٣)، هرة نموذجية (١٩٦٨).

— كارلوس فوينتيس (المكسيك):

وفاة أرثيميو كروز (١٩٦٢)، تغيير الجلد (١٩٦٧)، الأرض المقدسة (١٩٧٧).

— جابريل جارتيا ماركيز (كولبيا):

ليس لدى الكولونيل من يرأسه (١٩٦١)، جنازة الأم الكبرى (١٩٦٢)، مائة عام من العزلة (١٩٦٧)، خريف البطريق (١٩٧٥).

— ماريو فارغاس إيوسا (بيرو):

زمن البطل (١٩٦٣)، البيت الأخضر (٦٦)، حوار في الكاتدرائية (١٩٦٩)، حرب نهاية العالم (١٩٨١).

— خوسيه ليزاما ليما (كوبا):

الفردوس (١٩٦٦).

— جويلرمو كابريرا إينفانت (كوبا):

ثلاثة نمور حبيسة (١٩٦٧).

— خوسيه دونوسو (شيلي) :

طائر الليل القبيح (١٩٧٠)، بيت فى الريف (١٩٧٨).

— مانويل بويج (الأرجنتين) :

خيانة ريتاهيورث (١٩٦٨)، رفصة الساجور الحزينة (١٩٦٩)، قبله المرأة العنكبوت (١٩٧٦).

— ألفريدو بريث إيتشنيك (بيرو) :

عالم من أجل يوليو (١٩٧٠)، مرات كثيرة يا بيدرو (١٩٧٧).

هذا، وقد كانت الرواية الإقليمية تمثل نوعاً من الاكتشاف لأدب أمريكا اللاتينية، فيما تظهر لسكان الحضرة طبيعة الحياة فى المناطق النائية، المعزولة، داخل نطاق القارة، حيث السهول والأحراش، وسلاسل جبال الأنديز، وهى فى مجملها تعدُّ لونا من الرواية التسجيلية أو الوثائقية documentary. وهو لون ينزع إلى تقديره حقيقى، لمجتمع ما، وينحو، فى الوقت ذاته، نحو إتمام واقعية القرن التاسع عشر. وهى كذلك رواية توجيهية، تحاول فضح الظلم الاجتماعى، وتشخيص مشكلات المجتمع الناجمة عن النمو الدولى، لم تسمى، من ناحية أخرى، لدعم الثقافة المحلية. بإنصاف، لابد من القول إن أفضل ما أتت به الرواية الإقليمية يتمثل فى كونها أكثر تماسكا واكتمالا، مما عرفت به، ولكنها بوصفها كلاً - برغم ذلك - كانت تتبنى موقفاً روائياً، عارضه الكتاب اللاحقون بشدة، ذلك الموقف الذى ينطوى انشغاله بالوثوق، أو نقل رسالة ما، على نوع من الساذجة الفنية والسطحية فى معالجة الواقع. أما الذى يميز الروائيين الجدد عن أسلافهم الإقليميين فهو اتكاؤهم، فى المقام الأول، على «صنعة» أو حيلة الكاتب Writer's Craft. وكما أشرنا ضمناً، فإن واقع الكتابة لدى الروائيين الإقليميين، كان يجاوز كونه واقعا

أديباً، فالرواية وسيلة لنقل موقف خاص، أمام بصائر العالم، أو للتأثير على الرأى العالمى، ومن ثم لإحداث التغيير الاجتماعى. وعلى العكس من ذلك تماماً، يرى الروائيون الجدد أنفسهم بوصفهم فنانيين مبدعين فى المقام الأول، التزامهم الرئيسى هو إنتاج عمل فى مشقن، ينهض واقعاً مستقلاً بذاته، يصرون على «الاختلاقية» Fictionality فى أعمالهم بنوع من رد الفعل المضاد للمزاعم الوثائقية. وأول مثال على ذلك هو «جارتيا ماركيز» فى روايته «مائة عام من العزلة» One Hundred years of Solitude التى تصور صفحاتها الأخيرة نجاح آخر أفراد عائلة «بويندا»، فى تفسير المخطوط عسير الفهم، آخسر الأمر، الذى جلبه للعائلة «ميلكويديس»، ذلك الفجرى الغامض، فقط كى تكتشف أن ذلك بيان بتاريخ عائلة بويندا المكتوب قبل مائة عام، وأنهم سوف يفتقدون الوجود بمجرد أن ينتهوا من قراءته، وأنه، فى حقيقة الأمر، ليس أكثر من مجرد «كائن» فى خيال «ميلكويديس»، وليس ثمة وجود فعلى لذاته خارج صفحات المخطوط. نهاية كذلك - فى ظل وجود عوامل أخرى - تهدف إلى لفت انتباه القارئ إلى أن الرواية - على حد تعبير دافيد جولايير - «بناء اختلاقى... إبداع، وليس مرآة تعكس الواقع حرفياً» (جولايير ١٩٧٣ - ص ٨٨).

وثمة اختلاف آخر بين الروائيين الجدد و أسلافهم الإقليميين. فبينما كان الأسلاف - بلا استثناء - كتاباً من ذوى التكوين الشفاهى المحدود، فإن الروائيين الجدد يتميزون باتساع قراءاتهم، ورؤيتهم الأكثر «إنسانية» للعالم، واحتكاكهم الأكبر بالمنجزات الجديدة على صعيد الأدب والفكر العالميين. وقد يكفى للتدليل على ذلك الإشارة إلى سعة الاطلاع المبهرة التى تتضمنها أعمال «بورخيس» مثلاً، أو كورتازار، أو فوينتيس، أو الإشارة إلى المصادر التناسية التى تتوافر بكثرة عند ممثلى هذا التيار، كى ندرك أن كاتب أمريكا اللاتينية المعاصر



« راج القس بفحصه بنظرة متأسية ، ثم زفر قائلاً : - يا بني .. ساكون قانعاً ، لوأنه بمقدورى أن أثبت من أننى ، وأنت الآن .. على قيد الحياة ! » (ماركيز - ١٩٧٨ : ص ٢٣٠).

هنا يدحض « ماركيز » الزعم بـ « حكى الأشياء كما هي » . فالروائيون الجدد قد كفوا منذ - البداية - عن مشاركة الواقعيين افتراضاتهم اليقينية بقدرة الإنسان على فهم العالم وتوصيفه . وبالنظر إلى قدرة هؤلاء الكتاب على ترجمة الواقع إلى مفردات ، وصل « الاتجاه الشكى » إلى ذروته فى ( ثلاثة نمور حبسية Three Trapped Tigers ) . لجولييرمو كابريرا لينفانت ؛ حيث التلاعب بالألفاظ إلى ما لا نهاية ، وكذا المساجلات الأدبية المفتوحة ، ومحاكاة عدد متنوع من الأساليب الفنية ، جميعها تشير إلى وعى حاد بخداع اللغة . وقد توغل كتابة ما ، فى مناداتها بنوع من الأدب ينطوى على قدر من « الحظية » ، أو المخاطرة ، يترك - فى تجنبه الادعاء بقول شئ - « القارئ يفسر ويطلق ما استطاع ، بينما لا يمنحه سوى قطعة من « زهر النرد » ، وقائمة عشوائية من المفردات . إن « السرد الجديد » يتحدى بشنى الوسائل الممكنة ، الزعم التقليدى بوجود عالم منظم ، منسجم مع ذاته ، يشكل أساس « السرد الواقعى » فى محاولته لإعادة إنتاج الواقع فى الأدب . فإحدى التقنيات الفنية التى يؤيدها « فارجاس إيوسا » - مثلاً - تتمثل فى تجنبه الحكمة الروائية المباشرة ، فى مقابل اعتماده سرداً غير مترابط ، يواجه القارئ بعالم مضطرب ، ومتحول ، ومراوغ . إذن ، فالبنية المجزأة فى ( بيت أخضر The Green House ) التى تتفاير طبيعتها ، من آن لآخر ، فى مساحات متقاربة ، على مستوى الشكل والأسلوب ، والزمان والمكان والشخص ، تنقل أيضاً « صورة » بيرو المقسمة جغرافياً على المستوى التنموى والثقافى والعرقى

لم يعد محلياً ، أو محدوداً ، بل إلى حد كبير ، « مواطن » من العالم أجمع . أضف إلى ذلك ، أنه على الرغم من تأثير أصحاب الاتجاه الجديد ، دون شك ، بالقص الأوروبى ، والأمريكى ، بجويس ، وفوكنر ، وبالرواية الجديدة فى فرنسا على وجه الخصوص ، فإنهم كانوا على درجة من النضج والثقة بالنفس ، بحيث استطاعوا احتواء هذه التأثيرات ، ثم النهوض بصوتهم الأدبى الخاص ، ومن ثم استطاعوا أن يسهموا إسهاماً أصيلاً فى الأدب العالمى . علينا إذن أن ننظر إلى الرواية الجديدة فى أمريكا اللاتينية ، ليس فى سياقها المحلى المحدود ، وإنما - بمنظور أكثر اتساعاً - بوصفها جزءاً من تطور الرواية المعاصرة بوجه عام . ومثل معظم الآداب المعاصرة ، يعكس الاتجاه الروائى الجديد نوعاً من عدم اليقين الأنطولوجى ( الوجودى ) للإنسان المعاصر . يتضح ذلك فى قصص بورخيس التى تحاول أن تفسح زيف الادعاءات الفكرية لدى الإنسان المعاصر ، وتعتمد إلى التشكيك فى قدرته على فهم العالم من حوله . قصة ( الموت والبوصلة Death And Compass ) - على سبيل المثال - تحاكى هزلياً القصص البوليسى كى تسخر من فكرة « المنطقية » التى ينطوى عليها هذا النوع من القص . ويمكن قراءة هذه القصة على نحو « مجازى » ؛ حيث تمثل محاولة المخبر الخاص لتفسير سلسلة من الجرائم ، محاولة الإنسان ، بوجه عام ، فك طلاسم الكون . غير أنه ينتهى إلى أن يصبح ضحية حتمية آخر الأمر ، وقد ضلّته ثقته المزعومة فى فكره ، وأحبطه عالم محير ، يسخر من مزاعم الإنسان فى تفسيره . إن ميل الكتاب - سالفى الذكر - إلى الإصرار على « الاختلافية » فى أعمالهم ، يمكن فهمه جزئياً من سياق الاتجاه الذى طرحه بورخيس . فعندما يحاول « أورليانو الأخير » فى ( مائة عام من العزلة ) أن يفتح الآخرين بحقيقة تفسيره للأحداث ، فإنه يصطدم بتشكك القس المصلّى ، إنه هو الذى ينقصه على نحو ساخر ، وواضح ، تلك « اليقنيات » التى من المفترض أنه يجسدها :

حاضرة وغائبة في آن » (باكارسى -

١٩٨٥ ، ص ١٩)

والهضبة النهائية هي رواية ليست على ثقة من شيء، على الإطلاق. وهذه « الشكبة » في إمكانية الأدب لنسخ الواقع، هي ما دفعت بالروائيين الجدد لأن يتجنبوا موقف الراوى التقليدى العليم بكل شيء، المستلك نظرة شمولية كلية للعالم الذى يطرحه. وبشكل ما، يسمى المؤلف لإخفاء حضوره تماماً، يقصى ذاته عن ثناء السرد، بتوظيفه أساليب بديلة كالمونولوج الداخلى، والحوار، والتضمين، وجميعها تقنيات تلفت النظر إلى الطبيعة الذاتية للمادة المقدمة، وتخلق انطباعاً بحكى مستقل أو « محايد ». ومن الأمثلة البارزة على هذا النمط السردى: (حوار فى الكاتدرائية Conversation in The Cathedral) لمازو لارجاس إيوسا التى تدور أحداثها حول محادثة تستغرق أربع ساعات بين شخصيتين. الرواية كلها مؤلفة من دIALOGUE طويل، ووحدات سردية تتولد جزئياً، ثم تدور، جميعها، حول المحادثة الرئيسية، بينما يستمتع استرجاع كل من الرجلين حياته الخاصة ظهور أفكار واستدعاءات باطنية، وكذا محادثات جانبية، وأحداث درامية أخرى.

وعلى نقيض ذلك، نرى كتاباً آخرين يتخلون عن الزعم بـ « الموضوعية غير المنحازة » وبشكل متعمد يتباهون بحضورهم الذاتى (داخل النص) ومن ثم، بصدارة الطبيعة الذاتية لسردهم. وكثيراً مايلفت كاهيرا إينفانت - وآخرون - الانتباه إلى دوره بوصفه مؤلفاً، بينما راوى « الفريدى برت إيتشنيك » فى (عالم ليوليوس A World For Julius) لا يحتفظ فحسب بحوار مستمر مع القارئ، بل يتداخل مع شخصه إلى حد أن يضع نفسه فى أماكنهم، ويخاطبهم على نحو مباشر، كما لو كانوا يتحلّقون حوله، ثم، وكأنه أحد المشاهدين لحدث رياضى، نراه ينحاز لفريق منهم على حساب فريق آخر. وقد استتبع إسقاط الراوى التقليدى،

والطبقى، وكذا على مستوى العالم بوصفه متاهة هبلية معدومة النظام، يكافح أفراد المضلّلون داخله، كى يجدوا لأنفسهم نوعاً من التلاحم أو الانسجام بلا جدوى.

وثمة كتاب آخرون يرفضون المفاهيم التقليدية للواقع. ويتحدد هذا الرفض فى محاولتهم لتهديم الحدود بين « الواقعى » و« الخيالى ». ومن الحيل المفضلة عند بورخيس - مثلاً - محاولته لأن « يلاعب » القارئ، وذلك « بتدعيم » أقاصيصه بشواهد أناس، وأماكن حقيقية: أسلوب اعتيادى أحدث تأثيراً جيداً فى « أيوف، وأوكبار، وأبريس تيرتيوس » ممن استطاعت توصيفاتهم - بوصفهم شخصاً - أن تضيف « حقيقة » على عناصر قصة تحكى عالماً خيالياً، يقابل عالمنا الخاص، فى الوقت الذى يحاكم فيه القصر الخيالى « واقعية » العالم الذى نحياء.

وبرغم ما تقدم، ربما كانت (طائر الليل القبيح The Obscene Bird of Night) لخوسيه دونوسو هى أكثر الأعمال التى استطاعت أن تلفت الانتباه بشدة إلى « لواقعية العالم » - درامياً - وتصويره أديباً، حيث تكتشف الشخصية الرئيسية فى الرواية التفكك الوجودى للإنسان المعاصر بوصفه حالة سيكولوجية. إذ نرى البطل يتحل هويات متعددة فى سرده لقصة حياته، ويقدم عدداً من التفسيرات المتناقضة للأحداث، فى محاولة لاكتساب الشعور بالهوية التى يفقدها، وللتخفى عن عالم لا يمنحه سوى « اليقين » بالاغتراب داخله. وفى تطبيقه على الرواية، يفسر بامبلا باكارسى ذلك بقوله:

« كل المعلومات المقدمة للقارئ بالتالى، متناقضة، وكل الأحداث المروية يمكن القول بعدم حدوثها كذلك. هناك حوارات ربما دارت، وربما لم تدر، وشخص حاضرة لا تلبث أن تغيب، أوهى

العليم بكل شيء ، أن راح يدعو « الاتجاه الجديد » بل يطالب القارئ بنوع من المشاركة الفعالة . فعند غياب توجيهات المؤلف ، على القارئ أن يفكك صلاصم النص بنفسه ، من أجل الوصول إلى فهم خاص للعالم المطروح .

ويحدد كورتازار - بموجب موديلي - الدور الجديد المنوط به القارئ في ( لعبة الحجلة (Hopscotch) في قوله :

« من الأجدى أن تقدم له شيئاً كواجهة الخادعة : ذات أبواب ونوافذ ، بينما يجري خلفها لغز ما ، سوف يكون على القارئ الشريك أن يبحث عن حل له . والذي قد ينجح فيه كاتب هذه الرواية سوف يعاود ظهوره في مشاركة القارئ . أما بالنسبة للقارئة من الإناث ، فإنها سوف تظل عند مستوى الواجهة الخادعة » (٣١) (كورتازار - ١٩٧٥ ، ص ٤٠٨) .

بتعبير آخر ، فإن القارئ الذي نخاطبه الرواية الجديدة ليس هو ذلك النوع السلي التقليدي ، القانع بتلق وتوقع سرد مباشر قويم ، يطرح له رؤية بيّنة الموضوح للعالم . إنه « الشريك » الذي يساهم - مع الكاتب - في مشروع البحث عن معنى أعمق لعالم غامض ، ملغز .

على أن المقطع المقتطف أعلاه يشير إلى اعتقاد دائم بمغزى الأدب ، أو دلالتيه . ومن « الخطأ » أن نستخلص من فقد الروائيين الجدد « الواقعية » ما مؤداه أن الرواية قد أصبحت تنحصر في مجرد لعبة شكلية ، صورية ، تنجز بمعزل عن الرجوع إلى أي شيء يبدو ذاتها . لا جدال في أن هناك عنصراً ذاتياً جليراً بالأهمية في الرواية الجديدة ، وأن روايات عدة تتضمن

انعكاسات لطبيعة القص ، ومشكلات الكتابة ، وصحيح كذلك أن معظم الروائيين - من أمثال كاربنتير وفويتيس - يعنى بتأليف نماذج شكلية متقنة الصنع ، وأن القص الأميركي - بوجه عام - الراهن يشبه بخصيصه نادرة ، تتضح على وجه الخصوص عند بورخيس ، وكابريلا لينفانت ، في ولع هؤلاء بإقامة مباريات فنية مع القارئ . على أن ثمة نصاً واحداً ، على الأقل ، يجهر باعتقاده الواضح بدور أوب - « فعل الكتابة » : ( الفردوس - بورترية لصورة فنان ) - على سبيل المثال - لخورسيه ليزاما ليما ، تعرض لمرحلي الطفولة والمراهقة لشاعر شاب ، يجيد لونا من الشعر ، تمثل مفرداته آليات لفهم العالم وخلق تصور ما للتاريخ ، ومن ثم تحقيق « الهوية المطلقة » . وتبدو الرواية حالة مطابقة - إلى حد ما - لعمل مؤلفه ليس شاعراً فحسب ، بل شاعراً كاثوليكياً كذلك . غير أن « كم » الخيال « الخالص » الذي طرحه - ولم تزل تطرحه - الرواية الجديدة في الأحقاب الأخيرة يكاد ينثر بانهايار الثقة التام في الكلمة المكتوبة . فمن الجدير بالإشارة أن كابريلا لينفانت في ( ثلاثة نمور حبسية ) مثلاً ، يعيد تصوير حالة « هافانا العاصمة قبل الثورة » ، وكأنه يلقي بظلال الشك حول إمكانية إجراء مثل هذا المشروع . والثابت أن معظم روائي أمريكا اللاتينية يحاول تصوير الواقع الاجتماعي الخاص ببلاده ، وإن كان بعض هذه الأعمال - لاسيما ( انفجار في الكاتدرائية ) لكاربنتير ، و ( مائة عام من العزلة ) لماركيز ، و ( حرب نهاية العالم ) لمارجاس إيوسا - تعد من قبيل الروايات قارئة النظرة ، فيما تعكسه من واقع أمريكا اللاتينية بوجه عام . وعلى الرغم من انتقاداتهم لمزاعم الواقعية ، وكذلك ، وعيهم بجسامة الدور الذي يواجهه الكاتب ، فإن الروائيين الجدد لا يزالون يطمحون لأن يتجزوا ما يحاول إنجازهم الروائيون بوجه عام . أعنى : تصوير العالم المعيش . وعلى نحو تطبيقي ، يعتمد الروائيون الجدد في المقام الأول على ما يمكن وصفه بـ « التصور المتعدد » ، أو الأكثر

شمولاً ، للواقع : ذلك المفهوم الذى يعنى طبيعة واقع معقد ، متعدد الأوجه . إن الشكل السردى المجزأ ، والمنجز على هذا النحو فى أعمال « إيوسا » مثلاً ، معنى به مضاعفة الوسيلة التى قد نختبر من خلالها الحياة المعيشة . فالأحداث ، والمعلومات المطروحة ، تقدم لنا بطريقة غير منتظمة . وبالتعايش والتجربة القرائية فحسب ، نستطيع أن نوصل بين أجزاء العمل الفنى فى وحدة واحدة ، مستغلين من طبيعة الإدراك المؤخر ( أى إدراك الحوادث بعد وقوعها ) . ولست أعنى ، بالقطع ، القول إن هذه الروايات مفككة البناء . إن ذلك « المونتاج » الفنى يلعب دوراً حاسماً بالفعل فى تخصيص رؤية القارئ للواقع ، فوحدات السرد تنتظم على نحو من شأنه أن يخلق نوعاً من التفاعل الإيجابى مع النص ، ومن ثم ، اعتماداً أو طرح « مناظير » جديدة للرؤى ، تنكس على بعضها البعض ، فيما يتبادل زوايا الكشف والتنوير .

ثمة « تقنية فنية » أخرى مفضلة من جانبهم كذلك ، تتمثل فى اعتماد تعدد « صوت الراوى » بفرض تقديم وجهات نظر متعددة للواقع ذاته . هاهى ( زمن البطل The Time of The Hero ) لماربو فارجاس إيوسا - التى تدور أحداثها فى « أكاديمية عسكرية » ببيرو ، حيث يتظاهر طلابها بنوع من الرجولة الظاهرية بوصفها استراتيجية حياتية - تترواح فيها مستويات السرد بين ضمير الغائب ، والمونولوج ( الداخلى ، والمنطوق ) كى تكشف عن تلك الهوية بين شخوص الأولاد وبين ذواتهم المحترقة الرقيقة ، من ناحية ، وكى تلقى الضوء على كيفية أن هذه « المعاملة » - التى - يلقاها الأولاد بالأكاديمية - من شأنها أن تشوه شخصياتهم بإجبارهم على قمع مشاعرهم الرقيقة من ناحية أخرى . وتتضح ، بدرجة أكبر ، هذه الهوية درامياً ، فى الختام المفاجئ الذى يجبرنا على إعادة تقييم قراءتنا للرواية ، حيث يتكشف لنا أن الصبى ، مجهول الهوية ، الخائف

الرهيف المشاعر الذى كان يحكى قصة حياته المبكرة بضمير المتكلم ، لاشئ آخر غير « جاجور » ذلك الديوث المشاغب الذى رأيناه يدمر المكان بالمدرسة . و« وفاة أرتيميو كروز » The Death of Artemio Cruz لكارلوس فويتيس ، هى كذلك واحدة من أبرز النماذج الروائية على تعددية صوت الراوى ، حيث تصور احتضار ثورى سابق ، تحول إلى قطب من أقطاب الرأسمالية الفاسدة ، عبر متواليات سردية تتنقل بين ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب . وبشيء من التجاوز ، تعرض وحدات ضمير الغائب للوقائع الرئيسية فى حياته على نحو موضوعى ، بينما تنقل مونولوجاته الداخلية مجموع الأفكار التى تتأوبه وهو راقد على فراش الموت ، تراجع حياته الماضية ، متأرجحاً بين الكبرياء والشعور بالذنب . وفى الأجزاء المروية بضمير المخاطب ، نراه « يخاطبه » بصوت اللاوعى - فى صيغة المستقبل - الذى يردده للواء كى يعايش من جديد لحظات الحقيقة ، وهو يستقر على تلك الخيارات التى أدت إلى تدمير حياته لاحقاً . هذه الرؤية التعددية لكروز لا تقدم إطلالة عميقة على طبيعة القوى المتصارعة التى تحاول جاهدة بفرض النيل من حياته فحسب ، وإنما تعكس كذلك فقدته التكاملى بوصفه رجلاً ، وتفسخه فى مواجهة موت وشيكة . والمحصلة النهائية : هى أن الانتهازى الذى لا يمكن الدفاع عنه أخلاقياً ، يدمر شخصية إنسانية تماماً ، رجلاً يكفى بأن يلتقط قطعة من الكمكة ، وأن يتناولها « يتأرجح » فيما يجبر الآن على اتخاذ قراراته ، بين نهشة الذات ، والشعور بالخيانة الذاتية .

ويستطع الروائيون الجدد كذلك من « مدى » الواقعية بمنح العالم الفنى المكانة ذاتها التى يحتلها العالم « الفيزيقي » أو الاجتماعى . فالواقع الذاتى ، بمالجه بوصفه لا يقل « حقيقة » عما يمكن تسميته بـ « الواقع الموضوعى » ، وما يتم التوصل إليه على المستوى الفكرى ، أو الشعورى ، أو التخيلى يسجل

أستورياس، وكارنتير وأرجيداس، وهو لون يحاول نقل  
المعتقد الدينى السحري، والرؤية الأسطورية للعام التى  
تعتنقها الشعوب الهندية والزنجية من أمريكا اللاتينية .

ثمة وسيلة أخرى من وسائل تجاوز الرواية الجديدة  
لنطاق الواقعية التقليدى، يتبدى فى « إعادة خلق »  
أنماط المقول أو المنطوق، ليس بغرض اعتماد صحته ،  
أو ثبوته ، وإنما لتصوير المجتمع على نحو يسمح بالتعبير  
عن ذاته شفاهياً . ( عالم ليوليوس ) على سبيل المثال  
لايتشنيك ، تحيط - باستهجان - بطرائق الكلام المعمول  
للطبقة الراقية فى ليما ، كما تعكس الوجود المرفه  
المستقل للأقلية البيروية . وكذا الأمر فى ( ثلاثة نمور  
حبسية ) لإينفانت: صورة جامعة لمجتمع كويا قبل  
الثورة، تنقل ، على مستوى لغوى ، وعبر إعادة إنتاج  
النمط اللغوى المنطوق فى « هافانا » ذلك الوقت ،  
وموقف الدولة التابعة ، غير المستقلة ، وكذا عقدة الضعة  
الثقافية التى تنعكس - فى مجملها - على الوعى الذاتى  
للناطقين بالكوبية ، فى محاكاتهم الثقافة الإسبانية .  
وفى الاستخدام واسع الانتشار للإسبانية الإنجليزية - Span-  
glish . وبالمثل ، ( خيانة ريتا هيورت Betrayed By Rita  
Hayworth ) ، وكذلك ( رقصة التانجو الحزينة Heart-  
break tango ) لمانويل بويج ، كلتاهما تعتمد المونولوج  
الداخلى ، والمونولوجات الطويلة ، ومستخلصات  
المفكرات اليومية ، والرسائل التى تكشف الطبقات الدنيا  
من خلالها عن نقص حاد فى شعورها بهويتها الخاصة .  
فيما تنتحل هويات مستعارة ، مستقاة تارة من الثقافة  
الشعبية Pop Culture ، أو على هيئة أفلام هوليودية ، أو  
أوبرات صابونية (1) Soap Opera ، أو أغنيات شائعة تارة  
أخرى . الشفاهية ، كذلك ، خصيصة تميز أعمال  
« خوان رولفو » الذى تعيد روايته ( بيدرو بارامو Pedro  
Paramo ) تصوير الريف المكسيكى ، من خلال سرد قد  
يبدو للوهلة الأولى تقليدياً ، غير أنه يكشف تدريجياً عن  
بنية مؤسسة شفاهياً ، مع ظهور أحد الشخصوس : خوان

باعتباره « حقيقة واقعة » . فالأحداث المسرودة فى رواية  
دونوسو ( طائر الليل القبيح ) مثلاً ، تمثل نوعاً من  
« تطبيع » الفانتازيات ، والهواجس غير السوية التى  
تغلب الشخصية الرئيسية « همبرتو بينالوزا » ، الذى  
يعيش - سكرتيراً لجيرونيمو ازكوبيتيا - فى ظل العالم  
الامتيازى لحكومة الأقلية ، بأحلام - للتواصل مع  
مراتب الطبقات العليا - لا يزعرع من نوازنها سوى  
شعوره الدليل بالضعفة على المستوى الاجتماعى . وفى  
واحدة من الأحداث الرئيسية بالرواية ، لا يكشف  
« بينالوزا » بأن « يدبث » رئيسه ، بل ينسب إلى زوجه  
ورثا لم يكن عضو حكومة الأقلية ( رئيسه ) قادراً على  
إنجابه . وبالتتابع فحسب ، ينكشف لنا جلياً أن كل ما  
تم سرده على أنه « أحداث حقيقية » ، هو فى الواقع ،  
ليس أكثر من فانتازيا يشار بينالوزا خلالها لخسة منزلته  
الاجتماعية ، ويؤسس لانضمام نفسه داخل الحكومة .

ثمة حالة مضايرة إلى حد ما فى رواية ماركيز  
( مائة عام من العزلة ) التى تحكى تاريخ مدينة  
صغيرة من « ماكوندو » ، ليس بالضبط كما حدث  
هذا التاريخ ، وإنما على غرار ما خبره أهل هذه المدينة ،  
وفسروا أحداثه ، وكما تناقلوه عبر أعراف الحكى  
الشفاهى . وهنا ، وعندما تختفى ريميديوس الجميلة ،  
تسجل الرواية حقيقة أن « أغراب المدينة » كانوا يرون  
أنها هربت مع رجل ما ، وأن قصة صعودها إلى السماء  
ليست إلا حكاية ملفقة من جانب العائلة فى محاولة  
للتستر على تلك الفضيحة . غير أن الرواية تنحاز لتفسير  
العائلة ، ونسرد تفاصيلاً . ف رؤية الأحداث على هذا النحو  
تتساوق كليةً مع تصور ثقافى لشعب ريفى منعزل ، ومن  
ثم يمكن تصورهما مندرجة تحت « الأحداث  
المعقولة » أكثر من اعتبارها معجزات التقدم التكنولوجى  
المعاصر ، كصناعة السينما مثلاً . وهذا النمط من  
الواقعية الذى يندرج تحت مسمى « الواقعية السحرية  
magic realism » يشغل حيزاً رئيسياً فى أعمال

مباشرة ، يجري فوق الجدران كي يتجنب  
تلويث السجاجيد ، . . .

بينما الأم تتابع خط سيره وهو يعود للجسم ،  
يتحول إلى نوع من « الأحبال السريعة » ..  
الهائلة ، في محاولة لإعادة تأسيس رابطة ما  
قبل الولادة فيما بينهما .

وبالمثل في « بيدرو بارامو » ، فالإحباط الذي يمرّ  
كثيرة الشخصية الرئيسة ، وكذلك فيضي التوهّمات التي  
تمثل « أنموذج الوجود » في الرواية ، يشار إلى كليهما  
رمزياً من خلال الحادثة التي يتسلق فيها بيدرو الصغير  
التل مع صديقته ، ليطيّر طائرة ورقية تأخذ شكل  
« الطائر » ، لا لشيء إلا كي يربا ارتضاء الخيط ،  
وسقوط الطائرة إلى القياح . والرواية ، كلاً مميزة بصور  
تسروح بين الصعود والهبوط ، كي تعيد ترديد نغمة  
الموضوع الرئيس للرواية : انكسار الآمال والطموحات  
الإنسانية . وبعض هذه النماذج الروائية ، حقيقة ، لا تعتمد  
على عنصر الحبكة الدرامية وإنما على « تنمية »  
الموضوع الداخلي لها ، من خلال « مويقات » متكررة .  
هكذا الحال في رواية « السيد الرئيس (The President) »  
لأستورياس ، و يطرح موضوعها الرئيس انهيار جميع  
الأواصر الإنسانية في مجتمع تحكمه ديكتاتورية قمعية ،  
ومن ثم ، فإن مواجهة الشخص الرئيسة في الرواية  
بساعي يريد غارق في سكره - لا يستطيع حتى أن يتفوه  
بوضوح ، أو يسلم خطاباته التي تظل تساقط منه طوال  
الطريق - على النحو اللائق هي واحدة من سلسلة  
أحداث رمزية تكشف عن انهيار عام في طبيعة التواصل  
في بلد فقد كل حي بالتماسك الاجتماعي .

والأسطورة myth واحدة من أشكال التعبير المجازي  
التي عنيت الرواية الجديدة بتوظيفها ، وفي إطارها  
تأسست بنائياً روايات عدة . رواية « الرئيس » ، السابق  
ذكرها ، تخكى سيرة وصيف ديكتاتور يسقط بغيضا

بيدرو ، بوصفه مؤلفاً داخليا للنص ، يسرد أحداث قصته  
الخاصة ، ويخاطب - ويستمع إلى بقية الشخص  
الأخرى . إن أسلوب رولفو الشفاهي هنا ، وكذا في  
( السهل المحترق Burning plain ) في تجليه من خلال  
تقنية التكرار المستمر للألفاظ ، والعبارات ، على غرار  
شديد الشبه بطريقة « عود على بدء backtracking »  
أو « الرجوع إلى حيث بدأنا » في القصر الشفاهي ،  
يتجاوز بغير شك ، كونه مجرد حيلة شكلانية ، فهمه  
الرئيسي هو أن يضعنا في قلب عالم البسطاء الريفيين  
حيث « الأمية » هي كل نتاجهم الثقافي !!

وخوسيه ماريا أرجيداس كاتب آخر تحاول أعماله  
التعبير عن الثقافة الشعبية الشفاهية وتصوير عالم  
الفلاحين الهنود في منطقة الأنديز البيرو . إلا أن ذلك  
قد واجه أرجيداس بإشكالية كبيرة ، عند ترجمة مشاعر  
الفلاحين التي تعبر عن ذاتها في لغة الكيتشوا (Quechua)  
إلى البيعة الإسبانية المخالفة . ومن ثم فإن إنجاز  
الكبير قد تبدى في اعتماده أسلوباً يسمح بالإمساك  
بإيقاع ، ونكهة الكيتشوا ، وبالتالي ، نقل ذلك العالم  
الروحاني لهنود الأنديز .

وبينما تركز الرواية الجديدة في أمريكا اللاتينية  
على « الواقعية في مفهومها الشمولي » تحاول كذلك  
التكثيف من « تعبيرية النشر » من خلال إعادة تمثيل  
الواقع في أسلوب غير حكائي ، وعلى غرار الوسيلة التي  
يعتمدها - اصطلاحاً - الشعر . في (مائة عام من العزلة)  
مثلاً ، نرى أن التواصل التخاطري أو التراسلي الذي  
يربك نواميس الطبيعة كي يوحد روحياً بين أورسولا  
وخوسيه أركاديو في لحظة وفاته ، ينقل رمزياً في  
عبارات « فيزيقية » :

« دم الابن ينهب للبحث عن الأصل الذي  
نشأ منه ، يتسلق الحواجز ، يطفق في قفزات

للتقليد « العقلى الثقافى »<sup>(٦)</sup> للغرب . وعدد كبير من الروائيين الجدد ينزعون إلى تصوير « اغتراب » الإنسان الغربى . لارسن ، مثلاً ، : الشخصية الرئيسية فى رواية كارلوس أونيتى ( الترسانة Shipyard ) بصور كارىكاتورىاً هذه الحركة ، أو أصحابها : أبطال التسلق الاجتماعى فى قص القرن التاسع عشر . وذلك بادعائه المسؤولية عن « الترسانة » ، بينما هو ، فى حقيقة الأمر ، يتوود إلى ابنة صاحبها . غير أن العالم الذى ينجز من خلاله تأثيره الكارىكاتورى ، أو « الجروتسكى » هو عالم يسخر من التقدم ، وروح التفاؤل التى سادت العصر الصناعى . فصاحب الترسانة مفلس وابنته مجنونة ، والميناء المتحلل لم يعد يعمل بكفاءة ، والموظفان الباقيان يقضيان الوقت فى قراءة ملفات بالية . إن لارسن فى الحقيقة يمثل شخصية « الغترب » الذى يحاول أن يتواصل مع عالم عبثى ، بالدخول فى قلب اللعبة ، وأن يمارس حياة لا جدوى منها بطريقة من يمارس حياة ذات مغزى . وبشكل أعم ، فإن « تفسير » أونيتى للحضارة الغربية يعرب عن هويته من خلال شخوص تفتقد التكيف مع المجتمع ، وتحاول خلق واقعها الخاص البديل . على أن « خوليو كورتازار » يعد الكاتب الأكثر وضوحاً فى انتقاده التقليد الثقافى المادى فى الغرب ، وفى كشفه عن الحاجة الملحة لوسيلة بديلة بغية التواصل مع الواقع . إن الموضوع الرئيسى فى ( لعبة الحجلة ) هو المطالبة بـ « المصداق » الذى يفتقده « الغربى » ، فيما تكبله القيود المادية المشوهة ، وتقاليده البورجوازية المقيمة . « أوليفيرا » فى ( لعبة الحجلة ) يرفض أن يدعن للمعايير المتعارف عليها ، يسلم نفسه ، بوصفه بديلاً لهذه المعايير ، لما هو دون « المادى » محاولاً أن يعيش على أساس أكثر صدقاً وحيوية . ذلك الأساس الذى يبدو عبثياً بالمعايير الاصطلاحية . وكما يشير العنوان ، تبدو الحياة لعبة حجلة ، حيث الهدف هو إيجاد مخرج ما ، إلى « مربع الحقيقة القصى » . وتعرض الرواية بوسائل شتى للأنماط التقليدية للفكر الغربى ، وللسلوك

ومكروها ، وتحت تأثير الحب ، يندم على سوء تصرفاته ، يغير من طرائق حياته . إنها محاولة للتعبير - بصياغة معكوسة - عن أسطورة : « تمرد إبليس على الذات الإلهية » . الرئيس يمثل فى شخصية الشيطان بكونه يحكم عالماً جهنمياً ، بينما شخصه المفضل : أنجيل فيس ( الوجه الملائكى ) ، يتخذ شكل « إبليس » . لكن تمرده يأخذ صورة « نبذ الشر للخير » بوصفها جريمة خيانة عظمى ، على إثرها ينفى إلى مجاهل الأرض فى سجون الرئيس المدلهمة . هذه المعالجة الأسطورية للديكتاتورية لا توفر للرواية رؤية إنسانية أكثر رحابة فحسب ، بل تنقل فى الوقت ذاته الصراع الجوهرى بين الرقى الإنسانى من ناحية ، وحب الاستئثار الذى يكمن خلف الصراعات السياسية من ناحية أخرى . وعلى نحو مشابه ، تركز رواية رولفو ( بيدرو بارامو ) على رحلة « خوان بريسيادو » إلى موطنه الأصلي : مدينة كومالا ، كى يبحث عن والده . تلك الرحلة التى تمثل « العوز » المكسيكى للهوية . وبشكل أكثر عمومية ، هى البحث الإنسانى عن السعادة . وبرغم ذلك ، تنكشف الرحلة عن كونها « هبوطاً فى الجحيم » . فكومالا ليست أكثر من مدينة « شبحية » ، حطمتها - من قبل - قمع أبية لها ، ذلك الطاغية الإقطاعى « بيدرو بارامو » ، يعيش سكانها القليلون الباقون فى حالة من التردى والبأس ، على قناعة بأنه قد حكم عليهم ، بالنفسى إلى الأبد ، من نعم « الله » . وفوق ذلك ، فالرواية فى اعتمادها على الأساطير المكسيكية عن « حياة ما بعد الموت » تروى من داخل مقبرة ، حيث سكان كومالا السابقون عاجزون عن أن يتحرروا كذلك فى « ما بعد الحياة » ، مقدر عليهم أن يعايشوا الحشرات نفسها ، وغذابات وجودهم الدنيوى مرة أخرى .

وينطوى « الاتجاه الروائى الجديد » ، فى تحديه لمزاعم الواقعية من ناحية ، وتمييزه للواقع الذاتى ، والأشكال المجازية للتعبير من ناحية أخرى ، على انتقاد

سعيها الدائم الواعي للقبض على صيغة إنسانية أكثر شمولاً ، تلك الصيغة التي كانت تعوز أصحاب الاتجاه المبكر في الرواية الواقعية . هذه « الإنسانية » بالقطع هي واحدة من عناصر قوتها الرئيسية . فأحد عناصر الخصوبة في ( بيدرو بارامو ) أن الرحلة الأصلية « لخوان برسيادور » تخلق أصداء جامعة شمولية ، باستحضارها « تواريات » مع الأسطورة اليونانية ، ك« أسطورتى ( تليماخوس ) ، أو ( أرفيوس ) ، بل إننا عندما « نفرض » هذه القراءة « الشمولية » فحسب على نص مثل ( بيدرو بارامو ) فإننا « نفقره » كذلك . فالرواية ، على نحو أكثر مباشرة ، تستحضر كذلك العلاقة بالأسطورة المكسيكية : رحلة كوكيزالكوتل إلى ميكتلان : مملكة الأموات . والعالم الذى نتعرفه في الرواية هو نوع تؤسس فيه الثقافة الوطنية « الوجود الحى المعيش » . وبالمثل ، فإن ديكتاتور « أستورياس » في رواية ( السيد الرئيس ) لا يرمز له بالشيطان فحسب ، وإنما به ( توهيل ) Totih إله « المايا » القديم الذى يتطلب القربان البشرية . ونأج هذا « الارتباط » هو إظهار الطاغية السياسى في أمريكا الوسطى فى تجسيد معاصر لتقليد سلفى سابق . وكما يرى ويليام روى ( ١٩٨٤ ) ، فإن الاتجاه الشمولى الجامع لرواية أمريكا اللاتينية سوف يعرضها لخطورة مداجنة وتخريف نصوص يشتق « هدمها » أساساً من تميّنها ، أو تخددها .

وواقع الأمر ، أن كفاح شعب أمريكا اللاتينية ضد السيطرة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، يعبر ، فى كثير من الأعمال ، عن نفسه فى العلاقات ، أو المفاهيم الثقافية التى تناوئ الثقافة المهجنة المفروضة عليهم من قبل الإمبريالية الغربية . وتتضح علاقة الصراع تلك ، بين الثقافة الشعبية والرسمية فى عمل « روا باستوس » : ( ابن الإنسان Son of Man ) من خلال تمثال للمسيح بالحجم الطبيعي قام بنحته واحد من المنبذون . ورغم استهجان السلطات الأكليريكية ، فالتمثال كان بحق

بوصفه عبثاً ، أو عقبة تحول دون الوصول إلى ذلك الهدف ( خيانة الحقيقة ) وعلى نحو خاص ، لا تنطوى الرواية على بنية ثابتة . وبدلاً من ذلك ، تقدم لنا وسيلتين بديلتين لقراءتها « فمن الممكن أن تقرأ على نسق تقليدى ، فى وجود أو حذف مقطع النهاية من الفصول التى « لا ضرورة منها » ، أو لعلها تقرأ على نسق مزدوج معدل ، فيتضمن النص تلك الفصول التى « لا ضرورة منها » بمقتضى توجيهات الكاتب ، كى يتكون لدينا منظور جديد للتعامل مع الأحداث المروية . نسق الرواية كما تم طرحه ، هو إذن مجرد واجهة زائفة Façade ، تخفى وراءها نسقاً باطنياً أكثر عمقاً . وحقيقة الأمر ، إن ما ندعونا لفعله « كورتازار » هو أن نطرح عنا « سلبياتنا » المعتادة ، أن نقاوم ما « يلقى » علينا ، وأن نوحّد بينه وشخصية « أوليفيرا » فى مطالبتهما بنظام مختلف ، وأكثر مصداقاً . والمحصلة النهائية هي أن الرواية بالنسبة لقارئ سلبى ، سوف تنتهى عند انتحار « أوليفيرا » بإلقاء نفسه من النافذة ، بينما القارئ الإيجابى ، سوف يجاوز ذلك إلى تفهم أن قفزة أوليفيرا فى الخلاء ليست إلا قفزة « مجازية » فى بيئة ميتافيزيقية ، حيث تنمحي الأنظمة الاصطلاحية ، وتتصالح الأضداد المزدوجة ، الثنائية .

على أنه يمكن القول إن هذا النموذج من انتقاد « المادة الغربية » ينتهى ، فى حد ذاته ، إلى اتجاه ما ، داخل الثقافة الغربية ذاتها . وبشكل أكثر جوهرية ، فإن الرواية الأميركية اللاتينية تعارض السيطرة ، أو المركزية الأوروبية Europcentrism ، بالتعبير عن تجربة العالم الثالث ، وتصوير نقاليدته الثقافية الخاصة المحلية .

لا شك إذن فى أن « الرواية الأميركية اللاتينية » قد دخلت فى غمار الاتجاه الرئيسى السائد فى الأدب العالمى ، من باب احتوائها لأهم التيارات الفكرية فى زمننا الراهن ، ومشاركة كتابها التصورات والمفاهيم الفنية والفلسفية للمعاصرين من الكتاب بوجه عام ، ومن



وعلى الرغم من أن هذه الأعمال نادرة ما تظهر الثقافة الهيمينة ، التي تقاوم ، والمنقلب عليها من قبل الثقافة الوطنية في أشكالها الأدبية ، فإن أصحاب هذه الأعمال أنفسهم قد تأثروا بطبيعة الشفافة التي يصورونها . رواية ( ثعلب فوق ، ثعلب تحت ) تنبئ على أسس هندية منظمة ، وتنزع إلى تطوير أسلوب « الكتاب الشفافية » الذي يحاول نقل الأشكال الفنية « الكيتشوائية » إلى صفحات مطبوعة . ويلاحظ ويليام روى « التأثير الموسيقى للثقافة الشعبية الشفافية على جارتها ماركيز ، والثقافة الجوارانية »<sup>(٨)</sup> على روا باستوس ، وثقافة أمريكا الوسطى على أستورياس ( روى ١٩٨٤ - ٨٥ ) وفي مجمل « قصر » أمريكا اللاتينية ، هناك نوع من « الانقلاب » من جانب الثقافة الشعبية على البيئة الغربية بشكل مؤثر . ولا يمكن وراء هذا التحيز للثقافة الشعبية انتماء للجموع المقهورة فحسب ، بل هناك كذلك شعور بأن واقع القارة مخلف تمام الاختلاف عن واقع الغرب الصناعي المتقدم ، وكذا شعور بضرورة البحث عن هوية خاصة جذورها مغروسة في أرض « أمريكا اللاتينية » ذاتها . كارينثير بوجه خاص يتلمس تلك العلاقة بين أمريكا اللاتينية والعالم الغربي ، لاسيما في ( انفجار في الكاتدرائية - Ex-plosion In a Cathedral ) التي تصور المجتمع الكاريبي في مواجهة فلول الثورة الفرنسية . وفي كل أعماله ، تبدو النظم الغربية « المغروسة » غير صالحة النمو في بيئة أمريكا اللاتينية . وفي تجسيده غربة مثقف أمريكا اللاتينية المتأثر بالغرب ، يكشف بطل الرواية ، وهو موسيقار مقيم في نيويورك ، فقدان هويته « رجلاً وفناناً » ، عندما يقوم برحلة إلى أحراش « أورينوكو » ، تلك الرحلة التي تعيده زميناً إلى عالم ما قبل التاريخ . لكن عودته آخر الأمر إلى الحضارة تكشف عن إدراك من جانب كارينثير مؤداه أنه - بالنسبة لمواطني أمريكا اللاتينية بالقرن العشرين - لا بد أن يتساوق رجوع الإنسان إلى جذوره مع حقائق العالم المعاصر . وتعالج

جديراً باحترام وقبول سكان الحضر من مدينة « إيتايبى » ، وتفضيلهم له على الصليب المميز بالكنيسة المحلية . والعمل - في تمثيله لمعاناة شعب باراجواي ، ولأن يكون « الشخص المنقطر » هو واحد من بينهم - قد استطاع أن يفصل عواطف الشعب ، وطموحاته بطريقة عجز عنها « الدين المؤسسى » في تقويمه لنظام اجتماعي قمعى . وكذا الأمر في ( مملكة هذا العالم The Kingdom of This World ) لأليخو كارينثير ، فثمة تركيز على « ثورة العبيد » في هايتى في نهاية القرن الثامن عشر « حيث كفاح الزنوج من أجل الحرية يضع عالمهم : عالم « الدوانية »<sup>(٧)</sup> السحري ، في مواجهة العالم المادى للسادة الفرنسيين . وفى ( جاممو السذرة Men of Maize ) لأستورياس التي تركز على انتزاع ملكية الأرض من الشعوب الهندية بفرض الاستغلال التجارى لحقول الذرة . فرفض هنود جواتيمالا محاولة تخريب طريقة حياتهم ، لأيحارب بالسلاح فحسب ، بل كذلك من خلال « الأساطير » التي يحتفظون من خلالها بتصورهم الخاص للعالم . وبدوره ، يؤكد أرجيداس فى رواياته أنه برغم قرون القمع ، فإن الفلاحين الهنود بالأنديز البيروى قد حافظوا على شعورهم بالهوية الذاتية ، من خلال تمسكهم بثقافتهم الوطنية . وفى رواية ( ثعلب فوق ، ثعلب تحت The Fox Above, The Fox Below ) ثمة تهديد بالغ القسوة لهذه الهوية يكشف عن وجهه فى « التطور الصناعى الرأسمالى » الذى اجتذب فيضاً من المهاجرين هجرة جماعية من الريف إلى المدينة ، الأمر الذى نتج عنه « انهيار » فى القيم التقليدية وطرائق الحياة الخاصة . ولكن « الحضور » الشامل ، العميق والنافذ - على مدار الرواية - لمظاهر الثقافة الوطنية يرمى إلى قدرة هذه الثقافة - ليس على الوجود فى بيئة مخالفة فحسب ، بل كذلك - بوصفها متجانسة ذاتياً - على فرض « التأثير الهندى على القطر بأكمله » .

وجودهم بنجاح - تعكس ثقة أرجيداس في قدرة الثقافة الوطنية على أن تزدهر فيما وراء حدودها الريفية ، وأن تغير من شخصية المجتمع الدولي .  
ختاماً ، فإن الحيوية التي يشهدها « قص » أمريكا اللاتينية - بوجه عام - في الأحقاب الأخيرة تدل على أن كتابها ، بالرغم من الوعي الحاد بقيود الأدب ، يمتلكون الطموح ، والشقة في السيطرة على زمام الموضوعات الضخمة . جودتها هي معيار حريتها التي اتسمت بها أعمالهم . ففضلاً عن « النظرية » التي تدعم أساس الرواية ، فإن الإنجاز الأكثر أهمية ، هو أن كتابها قد أصبحوا رواداً واسعى الاطلاع والإلمام بصناعتهم .

(أنهار عميقة Deep Rivers) لأرجيداس المشكلة ذاتها ، في قصة « أرستو » ( الولد الصغير ) الذي يرتبط عاطفياً بالهنود الذين ولد بينهم ، والذي - في ذهابه إلى المدرسة - تلقى « نوع من التعليم يؤهله لأخذ مكانه في المجتمع - يكشف اغتراب ذاته في عالم ذوى البشرة البيضاء . إن الراحة التي يجدها في عالم الهنود الروحاني هي التي تدعم شعوره ذلك « فيهرب من بيئته الغريبة ، في المدرسة ، كي ينصت لموسيقاهم ، ويجدد علاقته بعالم الطبيعة السحري . ولكن تجربته تدعو للشك في تأثير قيم « الكيتشوا » في عالم « الأبيض » ، ذلك العالم الذي يضطر أرستو أن يعيشه . ورغم ذلك ، فإن « ذروة » الرواية - التي ترى أن الهنود قد أثبتوا

## الهوامش :

- (١) يضطرنا صعوبة السب وتكراره في مواضع مختلفة من المقال إلى اختلاق هذا الاصطلاح بوصلة مرادفاً - قابلاً للمراجعة - لرواية أمريكا اللاتينية ، وبتحديد ألق: رواية أمريكا اللاتينية للكتابة بالإسبانية Spanish-America's Novel كما وردت .
- (٢) نمة ترجمة لحنون هذه الرواية عن الإسبانية - ( هذا عالم ضيق وغريب ) ، ولا نخفي دهشنا من حجم هذا الاختلاف ، وردت بالكتابين الخاصين بأدب أمريكا اللاتينية في سلسلة عالم المعرفة .
- (٣) القارئ « الأثني » والقارئ « الذكر » فترقة وضعها كورتازار بين القارئ السلبى « الأثني » والقارئ الإيجابى المشارك إبداعياً « الذكر » - المترجم .
- (٤) الأوبرا الصابونية : مسرحية إنفاعلية أو تليفزيونية تعالج مشكلات الحياة المنزلية - المترجم .
- (٥) الكيتشوا : لغة هنود بيرو والمناطق المجاورة . وهي الإسبانية اللغتان الرسميتان هناك - المترجم .
- (٦) Rationalist : تعديداً ، المكتفى بالمقل ، أو للمعتقد في كفايته دون الوحي .
- (٧) بودونية : ديانة زنجية إفريقية الأصل تنتشر بين زنوج هامبي ونقوم على أساس السحر والحرافة - المترجم .
- (٨) لغة بعض السلالات العرقية في أمريكا الجنوبية .



# أفاق نقدية

---

- إشكالية الزمن في النص السردي .
- السارد في رواية الوجوه البيضاء .
- الموت والحلم في عالم بهاء طاهر .
- حكايات عن صراع الشرق والغرب .



# إشكالية الزمن فى النص السردى

عبد العالى بوطيب

أسارع إلى القول، إن البهائم الزمنية هى فى الواقع سواء أكانت مستعملة فى تحضير العمل الأدبى، أم فى نقده، لا يمكن أن تكون إلا مقطعات تقريبية عديمة الإتقان، غير أنها تلقى شيئا من الأضواء المزعجة للغموض، فينبغى أن نبدأ دائما بالدرجات الأولى.

مهمل بونور

المكان كالرسم والنحت. وحتى نبرز المعطيات المميزة لهذه الخاصية فى الخطاب الروائى سنكتفى باستعراض أنواع الأزمنة التى تلتقى وتتقاطع داخل فضاء النص السردى كما عددها أحد المنظرين، بمعنى أنه داخل خطاب استعراضى «un discours représentatif» لا يبدأ أولا من تمييز:

- زمن الحكاية «le temps de l'histoire».

- زمن الكتابة «le temps de l'écriture».

- وزمن القراءة «et le temps de la lecture».

يمكن اعتبار الزمن العنصر الأساسى المميز للنصوص الحكائية بشكل عام، لا باعتبارها الشكل التعبيرى القائم على سرد أحداث تقع فى الزمن فقط، ولا لأنها كذلك فعل تلفظى يخضع الأحداث والوقائع المروية لتسوال زمنى، وإنما لكونها بالإضافة لهذا وذاك تداخلا وتفاعلا بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة: «منها ما هو خارجى «externe» ومنها ما هو داخلى «interne» نصى محض»<sup>(١)</sup>.

فلا غرابة إذن إذا ما وجدنا بعض المنظرين يعرفون الرواية أنها فن يقوم على الزمن كالموسيقى، مقابل فنون

هذه الأزمنة الثلاثة تكون مثبتة في النص، غير أنه بجانب هذه الأزمنة الداخلية «internes». توجد أيضا أزمنة خارجية «externes» يدخل معها النص في علاقة، وهي :

- زمن الكاتب «le temps de l'écrivain» .

- زمن القارئ «le temps du lecteur» .

- وأخيرا الزمن التاريخي «le temps historique»<sup>(٢١)</sup> .

وبالرغم من كون العلاقات المتبادلة بين كل هذه الأصناف الزمنية هي التي تحدد الإشكالية الزمنية للخطاب الحكائي، فإن:

«الزمن الداخلي أو الزمن التخيلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء ... لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية»<sup>(٢٢)</sup> .

وهو ما سينصب عليه اهتمامنا نحن أيضا في هذا العرض النظري رغبة منا في تلافى الإطالة. وأول خطوة عملية سنقوم بها في هذا الاتجاه تتمثل في تحديد دلالة كل من هذه الأزمنة الثلاثة الداخلية للنص السردى عامة، والروائي منه على الخصوص. يقول ميشال بوتور في هذا الصدد:

«عندما نصل إلى حقل الرواية، ينبغي لنا تكديس ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة»<sup>(٢٣)</sup> .

فما الفرق بين هذه الأزمنة، وكيف تتقاطع فيما بينها داخل النص الحكائي ؟

١- زمن الحكاية أو المغامرة «le temps de l'histoire» :

هو أول مستوى زمني يشد إليه اهتمام القارئ باعتباره الخيط الرابط بين الأحداث المحكية في سيرورتها الدياكرونية من ماضٍ لحاضر فمستقبل. إنه باختصار الزمن الخاص بالأحداث والوقائع المروية، مع الإشارة إلى أنَّ مسألة إدراكه من قبل القارئ تختلف بين الصعوبة

والسهولة تبعاً لاختلاف أنواع المحكى « من محكيات غير مؤرخة (les récits non datés) لمحكيات مؤرخة (les récits datés) سواء بشكل صريح أو ضمني»<sup>(٢٤)</sup> .

٢- زمن الكتابة «le temps de l'écriture» :

ويتعلق الأمر هنا بالمدة الزمنية التي يتطلبها فعل سرد الأحداث وهو طبعاً غير زمن الكاتب. هذا بالإضافة إلى أنه كما قال أحد المنظرين: «ليس معطى سهلاً كما يعتقد للوهلة الأولى»<sup>(٢٥)</sup>. على أنَّ مسألة إدراكه قد تزداد صعوبة حين لا توجد أية إشارة دالة على تاريخ الشروع أو الانتهاء من كتابة العمل المدروس، أو ما اصطلح عليه بـ «السرد غير المعلم narration non marquée» تمييزاً له عن «السرد المعلم narration marquée»<sup>(٢٦)</sup>. الذي يكون متضمناً إشارات دالة على تاريخ بداية ونهاية كتابته.

٣- زمن القراءة «le temps de la lecture» :

وهو لا يعنى طبعاً زمن القارئ، بقدر ما يعنى المدة الزمنية التي سيحتاجها القارئ لإحجاز فعل قراءة عمل حكائي معين، وهي مدة قد تقصر أو تطول تبعاً لحجم النص المقروء من جهة، ونوعية القراءة من جهة ثانية، أهي (عامة أم عادية)<sup>(٢٧)</sup>. وكذا بفعل الظروف النفسية التي يكون عليها القارئ بفعل القراءة من جهة ثالثة. غير أنَّ ما يميزه في جميع الحالات كونه زمناً ذا اتجاه واحد يحدد إدراكنا لمجموع أحداث النص السردى.

هذه الأزمنة الثلاثة المشار إليها سابقاً، تفرض نفسها في كل رواية، إنها تتقاطع بشكل أو بآخر لتكون ما يسمى بزمن السرد في خصوصياته العامة، بحيث يتخذ أشكالاً متعددة ومختلفة، فهو تارة يساير زمن الحكاية حتى إننا نشعر ونحن نقرأ العمل وكأننا نعيش الزمن كما هو في الواقع، وتارة أخرى يقفز على حقب

«تشوهات زمنية» *les déformations temporelles* <sup>(١٤)</sup> مع العلم أن كلمة «تشويه» هنا مستعملة في غير معناها القدحى، إمّا بفعل خصوصية نقل ما هو مَادى لما هو لسانى، أو ما يمكن أن نسميه بإرغامات الكتابة:

«فالكتابة تفرض عند التعبير تتابعاً في الأفعال، فحادثان أو فعلان وقعا في وقت واحد، لا يمكن أن يعرضا إلا واحداً بعد الآخر، على أن يشار لتزامنهما في الوقوع بعبارة متواضع عليها ( في الوقت نفسه) مثلاً» <sup>(١٥)</sup>.

أى أن:

«التزامن في الأحداث يجب أن يترجم إلى تتابع في النص» <sup>(١٦)</sup>.

وإمّا بمحض إرادة الكاتب وحرية، كأن يقدم ما يشاء من أحداث ويؤخر الأخرى، ولم لا، والطابع الغالب على النصوص السردية عامة، والكلاسيكية منها على الخصوص، هو السرد اللاحق *«la narration ultérieure»* أو ما يسميه الشكلايون الروس بالعرض المؤجل *«exposition retardée»* <sup>(١٧)</sup>. حيث لا يبدأ السرد إلا بعد انتهاء الحكاية، أى بعدما يكون القائم بالسرد على علم تام بتفاصيل متنه الحكائى كله، مما يمنحه فرصة التلاعب به، ومن خلاله، بلذة القارئ ونهمه، تقديماً وتأخيراً، وفقاً لرغبته وهواه الخاصين. وبالمناسبة تجدر الإشارة لوجود أشكال أخرى من السرد، يعرضها برنار فاليط في كتابه ( استتيقا الرواية الحديثة ) وهى بالإضافة للمصنف السابق، السرد السابق *«la narration antérieure»*. وهو ذو طابع تنبؤى لأنه يتعلق بالإخبار عما سيحدث مستقبلاً، لذلك فهو نادر الاستعمال في الروايات، لدرجة قد لا يتعدى معها بعض المقاطع الرؤيوية *«visionnaires»* أو روايات الخيال العلمى. والسرد المتزامن الآتى أو اللحظى *«la narration simultanée»* أو ما

سابقة أو لاحقة للفترة الزمنية التى وصل إليها السرد، مما يجعله يكتسى طابعاً معقداً يتطلب الكشف عنه مجهودات قد تعادل أو تفوق تلك التى يبذلها الكاتب فى خلقها وتركيبها، لربط أحداث الرواية وشد بعضها ببعض :

« إن البناءات الزمنية هى فى الواقع من التعقيد المضمّن، بحيث إن أشهر المخططات سواء أكانت مستعملة فى تحضير العمل الأدبى أم فى نقده، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عديمة الإنقاذ» <sup>(١٨)</sup>.

ولم لا! والأبعاد الثلاثة المكوّنة للزمن:

«ماضٍ حاضر مستقبل، ذات بساطة جميلة، غير أن الكل يتعقد بمجرد ما نريد ربطها بالبنية الزمنية للغة ما» <sup>(١٩)</sup>.

وحتى نتحسّن من تجاوز هذه الصعوبات، ولو بشكل نسبي، سنتبنى التصنيف الثلاثى الذى وضعه الباحث الفرنسى جيرار جنيت G. Genette أثناء استعراضه لخصوصيات هذا العنصر فى الخطاب الروائى، اعتباراً لعلاقات التماثل والاختلاف التى قد تربط زمن المغامرة أو الحكاية بزمن السرد أو الكتابة، وهى : الترتيب *«l'ordre»*، الديمومة *«la durée»*، والتواتر *«la fréquence»* <sup>(٢٠)</sup>.

## ١ - الترتيب أو النظام «L'ordre» :

ويتعلق الأمر هنا بـ:

«العلاقات بين النظام الزمنى التتابعى للوقائع فى المتن الحكائى *«la diégèse»* والنظام الزمنى - المزيف *«pseudo-temporel»* لترتيبها فى الحكى» <sup>(٢١)</sup>.

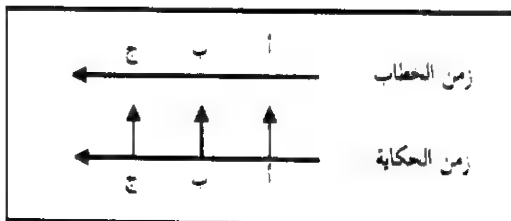
أو بين زمن «المتن الحكائى» وزمن «المبنى الحكائى» <sup>(٢٢)</sup>، إن شئنا استعمال عبارات الشكلايين الروس، وبالتالي ضبط ما يمكن أن يتولد عن ذلك من



ترتيب الأحداث بهذا الشكل المتصاعد ، أو لنقل ،  
المتتالي يوازي زمن كتابتها ، فكلاهما يبدأ من نقطة  
واحدة لا تلبث إذا نحن عايناها هندسياً أن تتحول لخط  
يمتد أمامنا من بداية الرواية لنهايتها ، دون انقطاع  
ولأنوقف يهدف إلى خلق مايعرف بالتأزم الدرامي « la  
tension dramatique » وتعليق الرغبة في متابعة تطور  
الأحداث لدى القارئ إلى حين ، وهو شكل سردي  
نادرا مايجد الروائيين يستعملونه لما له من مضاعفات  
سلبية على طبيعة الرواية المكتوبة محولا إياها لنص بلا  
ذاكرة ، وهو ما نبه إليه بوتور حين قال :

« إذا بذلنا مجهوداً قيسياً في اتباع النظام  
الزمني بدقة متناهية دون الرجوع إلى الوراء ،  
حصلنا على ملاحظات مدهشة . وهكذا  
نستحيل كل عودة إلى التاريخ العام ، وإلى  
ماضي الأشخاص الذين صادفناهم . وإلى  
الذاكرة ، وبالتالى إلى كل ما هو داخلي ،  
فيتحول الأشخاص عندئذ بالضرورة إلى أشياء ،  
ولانمود رؤيتهم ممكنة إلا من الخارج ، وقد  
يصبح متعذراً حملهم على الكلام . وعلى  
النقيض من ذلك عندما نستعين ببناء زمني  
أكثر تعقيدا ، تظهر الذاكرة كأنما هي حالة  
خاصة من هذه الحالات » (٢٣) .

ويمكن التمثيل لهذه الإمكانيات بأسهم عمودية تربط  
بين سهمين أفقيين يعكسان زمني الحكاية والخطاب في  
حالة السرد المتزامن من الآن أو الحظي « la narration si-  
multanée » (٢٤) :



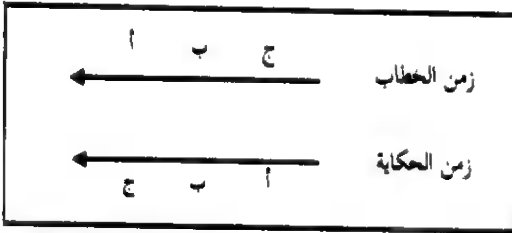
يسميه الشكلايون الروس بالعرض المباشر « exposition di-  
recte » (٢٨) ، وهو السرد المسامر زمنيا ، أو مع تفاوت طفيف ،  
لزمن الأحداث . والحالة النموذجية جداً لهذا النوع  
الثالث من السرد ، هي كتابة المذكرات « Journal » التي  
يفترض فيها أن تتم مساء كل يوم نود تسجيل أحداثه ؛  
مع ملاحظة أن هذه الأصناف السردية قد لا تنفرد في  
أغلب الأحيان كل واحدة منها بعمل حكائي بعينه بقدر  
ما تتضافر جميعها لتشكيل البنية السردية الكلية للعمل  
الواحد . وهكذا ينقلب نظام الحوادث المحكية ليأخذ  
مظاهر وأشكالا مختلفة ، انطلاقاً من نقطة البداية التي  
يقع عليها اختيار السارد ، والتي في ضوئها تنتظم باقي  
الحوادث الأخرى ، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً :

« ولما كان لا بد للرواية من نقطة انطلاق تبدأ  
منها ، فإن الروائي يختار نقطة البداية التي  
تحدد حاضره ، وتضع بقية الأحداث على خط  
الزمن من ماضٍ ومستقبل ، وبعدها يستطرد  
النص في اتجاه واحد في الكتابة غير أنه  
يتذبذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر  
والماضي والمستقبل » (٢٩) .

ويمكن إجمال المفارقات أو التحريفات الزمنية « les  
anachronies » (٣٠) الناجمة عن اندماج زمن الحكاية في  
زمن السرد ، في ثلاثة احتمالات ، أجمع عليها أغلب  
المنظرين ، وهي :

أ - حالة التوازن المثالي « le parallélisme idéal » (٣١) ،

أو ما اصطلح على تسميته بـ « النسق الزمني  
الصاعد » (٣٢) ، حيث يتم التوازي بين زمني الحكاية  
والسرد ، إن الأحداث هنا تتتابع كما تتتابع الجمل على  
الورق في شكل خطوط تشد سوابقها بنواصي لواحقها ،  
وهذا مانراه إجمالاً في الروايات الكلاسيكية بحيث تبدأ  
بوضع البطل في إطار معين ، ثم تأخذ في الحديث عنه  
من نشأته مروراً بصباه وانتهاءً بزواجه ، وهكذا . إن



### جـ - حالة الانطلاق من وسط المثنى الحكائى: (٣٠)

أو ما يعرف «بالنسق الزمنى المتقطع» (٣١)، حيث يبدأ السرد من نقطة تأزم درامى قوى وسط المهكى تتشعب بعدها مساراته واتجاهاته الزمنية هبوطاً وصعوداً وتوقفاً، سعيًا منه إلى إلقاء أكبر قدر ممكن من الأضواء الكاشفة على اللحظة المتأزمة الأولى:

«وهكذا لا تعود الكتابة خطاً مستقيماً بل مساحة نمزل فيها عدداً من الخطوط والنقاط أو المجموعات المميزة» (٣٢).

ويمكن اعتبار التضمين «l'enchâssement» بشكليته: العادى، حيث تتضمن قصة كبرى داخلها قصصاً صغرى، كما هو الحال بالنسبة لـ (ألف ليلة وليلة) - مثلاً - أو الخاص - والمعروف باسم الإرساد «la mise en abyme» (٣٣)، حيث تتحول القصة الصغرى المتضمنة فى الكبرى:

«المرأة» وعندما تأتى القصة المسبقة - الكبرى - لتتمرأى - فيها، فهى عرضة لأن تسفر عن جزئها الذى تنوى إخفاءه. إن الإرساد فى قصة تتوخى أن تكون ناقصة، يمكن أن يبرى تنازعه، وقد تجلّى عن قدرة كاشفة» (٣٤).

أقول إن التضمين بشكليته يمكن اعتباره نوعاً من أنواع السرد المتقطع، بحيث يتوقف فيه الزمن المتصاعد من الحاضر للمستقبل ويتوارى مفسحاً المجال لاستعراض حكايات فرعية أخرى، ذات مسارات زمنية مخالفة، خالفاً بذلك نوعاً:

وبأسهم مائلة جهة اليسار فى حالة السرد اللاحق  
(٣٥) : la narration ultérieure.



وبأسهم مائلة جهة اليمين فى حالة السرد السابق  
(٣٦) : narration antérieure



### ب - حالة القلب " l'inversion " :

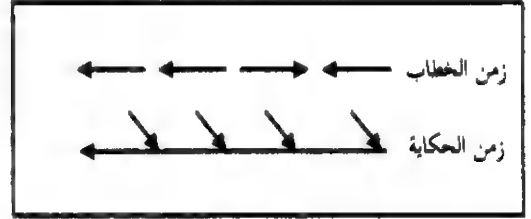
أو ما يسمى « بالنسق الزمنى الهابط » (٣٧) وفيه يعرض علينا زمن السرد الأحداث المروية من نهايتها فى رجوع تدريجى هابط إلى أن يصل للبداية. والنموذج الكلاسيكى لهذه الحالة الروايات البوليسية - وخصوصاً منها روايات اللغز - حيث نخبر أولاً بالقتل بوصفه فعلاً إجرامياً قبل العودة لمعرفة أسباب وقوعه، مما يخلق نوعاً من التشويق لدى القارئ:

«إن عدم التوازن بين زمن الكتابة وزمن القصة يخلق شيئاً من التشويق، يتمظهر فى ذلك التلهف لدى القارئ لمعرفة المراحل التى كان هذا السرّ نتيجتها» (٣٨).

ويمكن التمثيل لهذه الإمكانية بالترسيمة التالية: (٣٩)

« من التشويق مبنيا على قهر نهم القارئ في الوصول إلى مآل الأحداث المتصارعة أمامه »<sup>(٣٥)</sup>.

ويمكن تشخيص هذه الانقطاعات على مستوى زمن الكتابة في الترسيمية النظرية التالية :



على أننا إذا كنا قد استعرضنا لحد الساعة الأشكال لسردية التي يمكن أن يتخذها تنظيم الأحداث المروية على مستوى الخط الزمني للخطاب الحكائي ، فإن هذه الأشكال على تنوعها لا تخرج في مجموعها كما يبدو ذلك جلياً ، عن توظيف صيغتين تعبيرييتين مختلفتين هما :

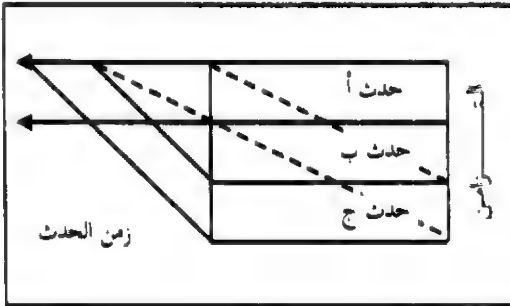
١- الاسترجاع : أو مايفضل جـ . جنيت تسميته بـ « analépsé » ، لامتناس الدلالة النفسية التي قد يوحى بها المصطلح التقليدي المعروف بـ « retrospectéon » . ويتمثل في إيقاف السارد مجرى تطور أحداثه ، ليعود لاستحضار أو استذكّار أحداث ماضية ، وهو ينقسم لثلاثة أصناف تبعاً لدرجة ماضوية الحدث المتناول فيه ، وكذا نوعية علاقته بالحدث الأول « Le récit premier » الذي يعتبره جـ . جنيت بمشابهة : « المستوى الزمني للمحكي الذي على ضوءه يتحدد كلّ تحريف زمني بوصفه تحريفاً »<sup>(٣٦)</sup> . وهذه الأصناف هي :

أ- الاسترجاع الداخلي « l'analépsé interne »<sup>(٣٧)</sup> :

وهي رجعات يتوقّف فيها تنامي السرد صعوداً من احاضر نحو المستقبل ليعود إلى الوراء - الماضي قصد ملء بعض الشغرات ، les éllipses / les lacunes ، التي تركها السارد خلفه شريطة ألا يجاوز مداها حدود زمن

المحكي الأول ، لنصل لما هو أقدم وأسبق من بدايته ، مما قد يعرض السرد لخطر التكرار والتداخل « la redondance » et l'interférence<sup>(٣٨)</sup> . وهذا الصنف قليل في الروايات الواقعية ، لأن الكاتب يتقيد فيها بالترتيب الزمني ويراعي تنابع الأحداث حتى يتجنب هذا النوع من الاسترجاع الذي قد ينتج عنه بعض اللبس على مستوى القراءة ، ويحتاجه الكاتب ليعالج به إشكالية سرد الأحداث المتزامنة ، حيث تختم خطبة الكتابة تعليق حادث لنتناول حادثاً آخر معاصراً له وهكذا ، بحيث يتحول التزامن لتتابع ، كما تبين ذلك الترسيمية التالية<sup>(٣٩)</sup> :

حدث أ ← | → حدث ب التابع ← | → حدث ج ← |  
الزمن الروائي



ومثل هذا التعليق يجعل القارئ أثناء قراءة ( أ ) ينتظر بفارغ الصبر ( ب ) وأثناء ( ب ) يتطلع لـ ( جـ ) . إنه دائماً في تأرجح بين الرضى وعدمه . إن الترتيب التعليقي للفقرات السردية التي تقابل حوادث متزامنة ينزع إلى إحداث تحول ، إذ ينفجر التزامن لتناوب ينمى اصطناعياً أهمية كل جزء ، وقد :

« يستخدم الاسترجاع الداخلي أيضاً لربط حادث بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها ، لم تذكر في النصّ الروائي من باب الاختصار »<sup>(٤٠)</sup> .

## ب - الاسترجاع الخارجى "l'analepse externe" (١١):

ويطلق على الاستحضارات التى تبقى فى جميع الأحوال، وكيفما كان مداها، خارج النطاق الزمنى للمحكى الأول، خلافاً للاسترجاعات الداخلية التى تظلّ منحصرةً داخله، وتوظف عادةً قصد تزويد القارئ بمعلومات تكميلية تساعد على فهم ما جرى ويجرى من أحداث، إنه يمثل نوعاً من التمازج والتناثر على مستوى المحكى، فهو إذن محتوى حكاىي مخالف لمستوى المحكى الأول، ويحتاجه الكاتب كلما قدم شخصيةً جديدةً على مسرح الأحداث ليُعرف ماضيها وطبيعة علاقتها بباقي الشخصيات الأخرى، أو عندما يتعلق الأمر بشخصية اختفت أو غابت عن مسرح الأحداث لفترة زمنية، ويؤدّ السارد استحضار ما مرّ بها أثناء هذا الغياب، كما يستخدمه الكاتب عندما يؤدّ العودة لبعض الأحداث السابقة التى لا تدخل فى الإطار الزمنى للمحكى الأول، ولكنها أحداث ماضية يفترض أنها جرت قبله، وما رجوعه إليها إلا لإعطائها تفسيراً جديداً على ضوء المواقف المتغيرة، لأنّه كلما ابتعدت الأحداث اختلف معناها، ومن ثم تصبح المطابقة والمقارنة بين الاسترجاع الخارجى والحاضر الروائى إشارة وعلامة على مسار الزمن وفعاليته.

## ج - الاسترجاع المزجى أو المختلط "l'analepse mixte" (١٢):

وهو أقل تداولاً من الصنفين السابقين، ويسمى مختلطاً لكونه يجمع بين الاسترجاع الخارجى والداخلى، فهو خارجى باعتباره ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكى الأول، وهو داخلى أيضاً بحكم امتداده ليلتقى فى النهاية مع بداية المحكى الأول.

## ٢ - الاستباق "l'anticipation" أو ما يسميه ج - جنيت ب - "prolepse" (١٣):

وهى تسمية نادرة الاستعمال بالمقارنة مع السابقة لأنها تتنافى وفكرة التشويق التى تكون العمود الفقرى

للنصوص السردية الكلاسيكية التى تسمى جادةً نحو تفسير اللغز، وكذا مع مفهوم السارد الذى يعلّق نهم القارئ فى معرفة مآل الأحداث، إلى أن تخين الفرصة المواتية لذلك. والشكل الروائى الوحيد الأكثر قابلية وملاءمة لتوظيف هذه التقنية هو «المحكى بضمير المتكلم» (١٤)، حيث الراوى يحكى قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء، ويعلم ما وقع قبل لحظة بداية القص وبعدها، كما يستطيع الإشارة للحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ولا بمنطقية التسلسل الزمنى. وينقسم الاستباق لصنفين:

«هنا أيضاً ستميز دون صعوبة استباقات داخلية «prolepses internes» وخارجية «externes»، مادام حد الفضاء الزمنى للمحكى الأول معلوماً بوضوح عن طريق المشهد الأخير غير الاستباقي» (١٥).

## أ - الاستباق الخارجى «le prolepse externe»:

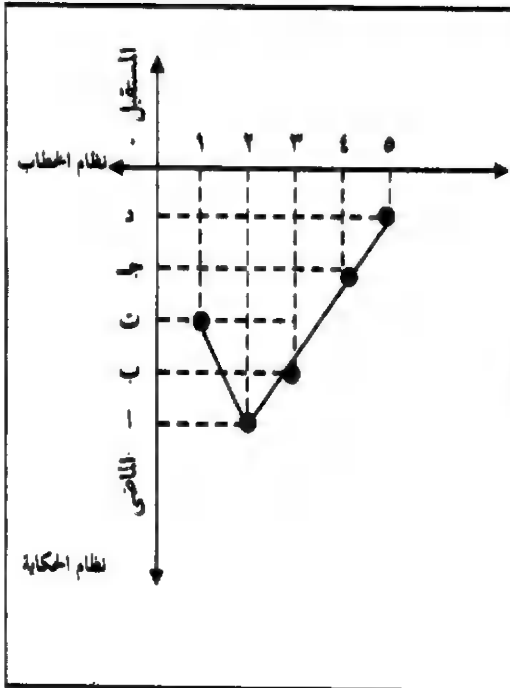
وهو عبارة عن استشرافات مستقبلية خارج الحد الزمنى للمحكى الأول على مقربة من زمن السرد أو الكتابة دون أن يلتصقاً طبعاً، وهو أقل استعمالاً بالمقارنة للصنف الثانى.

## ب - الاستباق الداخلى «le prolepse interne»:

وهى استباقات تقع خلافاً لسابقاتها داخل المدى الزمنى المرسوم للمحكى الأول دون أن تتجاوز، مع العلم أنها أكثر استعمالاً من الأولى، كما أنها تعرض الخطاب الحكائى كـ الاسترجاعات الداخلية لخطر التداخل والتكرار، إلا أنها تتميز عنها فى كونها تؤدى دور الإعلان «l'annonce» فى مقابل دور التذكير الذى تلعبه الأخرى «le rappel». لهذا ارتبطت دائماً، وخصوصاً فى الملاحم الهوميرية، بما أسماه تودوروف بـ «عقدة القدر المكتوب» «l'intrigue de prédes-tinée» (١٦) باعتبارها نبوءة تنصدر المحكى، وتحدد بشكل مسبق مصير البطل، مما يؤدى غالباً لخلق نوع من

$$[(\text{جـ س } 1 = \text{ت}) + (\text{جـ س } 2 = \text{أ}) + (\text{جـ س } 3 = \text{ب}) + (\text{جـ س } 4 = \text{ج}) + (\text{جـ س } 5 = \text{د})]$$

فإذا وضعنا رسماً بيانياً يتقاطع فيه الخطان الزمنيان السابقان ، وأعطينا الأول - أى زمن الكتابة - خطاً أفقياً خاصاً به ، مقسماً لوحداث رقمية تراعى التتابع الخطي للجمل السردية المكونة للخطاب الحكائى ، وأعطينا الثانى - أى زمن الحكاية - خطاً عمودياً مقسماً حسب الحروف الهجائية بعدد الأحداث المكونة لمتة الحكائى ، انطلاقاً من نقطة الصفر ، وهى نقطة تقاطعه مع الخط الأفقى ، التى هى بمثابة نقطة بداية زمنى الخطاب والحكاية على حد سواء ، فما وقع أسفلها بعد ماضياً تتزايد درجة قدمه كلما ازدادنا ابتعاداً عن نقطة الصفر ، وما وقع فوقها من أحداث بعد استشرافاً نحو المستقبل يزداد إغراقاً كلما ازدادنا ابتعاداً عن نقطة الصفر ، نقطة تقاطع الخطين الزمنيين السالفي الذكر ، وهكذا نحصل على الرسم البيانى التوضيحي التالى : (٤٨)



التشويق يتخذ طابع ترقب أو «انتظار ... فى ذهن القارئ» (٤٧) قد يطول أو يقصر تبعاً لحجم المسافة الفاصلة بين زمن الإعلان عنه وزمن حله .

### كيفية ضبط النظام الزمنى لنص حكائى :

لتوضيح الطريقة التى يمكن بواسطتها ضبط النظام الزمنى العام لنص حكائى معين ، سنتخذ من مقطع سردى قصير معقد مقتطفاً من رواية (الأفنى والبحر) لمحمد زفراف ، فضاء لممارستنا التطبيقية هاته ، يقول :

« كان سليمان قد وصل المدينة الصغيرة التى توجد قرب البحر أول أمس (ت) وبما أن الحرارة شديدة وقوية فى الدار البيضاء ، فقد أثر ذلك عليه ، وجعله عصبياً لا يطيق العالم من حوله (أ) لذلك نصحه أبوه بأن يذهب إلى هناك ، حيث البحر على الأقل يستطيع أن يعطى الشحور بالانشراح وعفوية الحياة وبساطتها (ب) وقال له بأنه يجد فى انتظاره خالته حليلة (جـ) وسيستراح من هذا الضجيج الذى حوله (د) » ص ٩ .

والمقطع كما هو واضح يتكون على مستوى الخطاب من خمس جمل سردية ، نرملها بـ (ج .س) مرتبة ترتيباً رقمياً على النحو التالى فوق الخط الزمنى للسرد أو الخطاب :

$$\text{مقطع سردى } [( \text{جـ س } 1 ) + ( \text{جـ س } 2 ) + ( \text{جـ س } 3 ) + ( \text{جـ س } 4 ) + ( \text{جـ س } 5 )]$$

علماً بأن ترتيبها الحقيقي الكرونولوجى على مستوى زمن الحكاية سيكون حسب ترتيب الحروف الهجائية التالى : أ . ب . ت . ج . د . ..... وعليه ، إذا قاطعنا مسار الزمنيين المشكلين للمقطع الحكائى المدرس - وهما زمن الحكاية وزمن السرد - فسنحصل على التركيبة التالية :

الكتمان، فتطيل الكلام فى الأساسى، وتمر مرور الكرام على الثانوى، ولكن مقابلة كهذه بين طول المدة التى يستغرقها الحادث وقيمتها المعبرة هى فى أكثر الحالات وهم محض<sup>(٥٠)</sup>.

وقد حاول بعض المنظرين ضبط هذه المراحة فى إيقاع سرد الحوادث، على غرار ما هو متبع فى قياس السرعة، وذلك عبر إقامة تقابل بين زمن الحكاية مقاسا بالساعات والسنوات، وزمن الكتابة مقاسا بالسطور والصفحات والفصول، وهكذا:

«سرعة الهكى - الخطاب - ستحدد بالعلاقة بين ديمومة الحكاية، مقياساً بالشوانى والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص، مقياساً بالأسطر والصفحات»<sup>(٥١)</sup>.

ودون أن ندعى بأى شكل من الأشكال التمكن دائماً من التحليل الدقيق التفصيلى لهذا الإيقاع، نظراً لافتقار النصوص غالباً فى بياناتها الصغرى للإشارات الزمنية المساعدة على ذلك، تبقى مسألة التوصل إلى نسب تقديرية على مستوى الوحدات السردية الكبرى، مع ذلك، أمراً ممكناً، لا يخلو من أهمية دلالية. وقد تمكن المنظرون من ضبط أربع حالات أساسية لإيقاع السرد، اعتماداً على العلاقات المختلفة التى نقيّمها مدة المقطع السردى الواحد بحجمه النصى، وهى الحذف، المشهد، الوقفة والخلاصة:

«هذه الأشكال الأربعة الأساسية للحركة السردية، التى سنسميها من الآن فصاعداً، بالحركات السردية الأربع، هى: الطرفان المتباعدان اللذان أتينا على ذكرهما - الحذف والوقفة الوصفية - وحالتان وسطيتان: المشهد ويكون فى غالب الأحيان - حوارياً - وقد لاحظنا أنه يحقق التعادل الزمنى التوافقى بين الهكى والحكاية، وما يسميه النقد الإنجليزى

بأن نشير إلى أن مسألة ضبط التشابح الزمنى للحوادث تتطلب الاستعانة بالمعطيات النصية بصورتها، الصريحة والضمنية من إشارات زمنية ومنطقية ولغوية إلخ.

## ٢ - الديمومة «la durée» :

يقول جان ريكاردو واصفاً طبيعة الكتابة السردية فى كتابه - (قضايا الرواية الجديدة) :

«إن تطور الحكاية يتأرجح دائماً بين حدين متناقضين: الاستطراد الذى يكبح، والاقتضاب الذى يسرع. وبالقدر الذى تنمو فيه القصة المتخيلة على أنها تشخيص للكتابة التى تبنيها فليس من النادر أن تراهما متوافقين بحسب كل من هذين الإمكانين»<sup>(٥٢)</sup>.

وهكذا فقد تتراوح سرعة النص الروائى من مقطع لآخر بين لحظات قد يغطى استعراضها عدداً كبيراً من الصفحات، وبين عدة أيام قد تذكر فى بضعة أسطر، فالنص الروائى أو السردى عامة، لا يمكنه أن ينطلق بدون إيقاع «rythme» يتراوح بين السرعة المفرطة، كتلك التى تحدث أثناء الحذف مثلاً، والبطء المتناهى أو التوقف الزمنى شبه التام المتمثل فى الوقفات الوصفية، مروراً طبعاً بما بين هاتين الحالتين المتطرفتين من درجات متفاوتة السرعة والبطء تبعاً لاقترابها أو ابتعادها عن هذا الطرف أو ذاك. وهذه الظاهرة ليست بالغريبة عن ممارسة إبداعية معروفة بتعاملها الانتقائى مع المدة الزمنية الخاصة بالمتن الحكائى الذى تعتمد مادة وموضوعاً لها، ما دامت فتراته وأحداثه ليست كلها على المستوى نفسه من الأهمية:

«إن غاية القصة اليومية تكمن بالتأكيد فى ألا تحتفظ سوى بالمهم، أى ما كان ذا دلالة، وما يمكن أن يحل محل الباقي لأنه يدل عليه، وبالتالي تستطيع ترك الباقي فى طي

عريباً للمصطلحين الفرنسيين السابقين تلافياً لكل لبس أو تشويش . والحذف أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد ، وتمثل في تخطيه للحظات حكاية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها ، وكأنها ليست جزءاً من المتن الحكائي . إنه حسب تعريف تودوروف : «وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة» (٥٨) . أو هو إن شئنا استعمال عبارات ميشال بوتور ، ذلك :

«البياض أى وضع فقرتين الواحدة بجانب الأخرى ، تصفان حادثتين في الزمن ، يظهر كأنه الشكل الأكثر سرعة للقصة ، سرعة تمحو كل شيء ، ويمكن للكاتب ضمن هذا البياض ، أن يدخل تسلسلا يجبر القارئ على صرف بعض الوقت للانتقال من الحادثة الأولى إلى الثانية» (٥٩) .

وينقسم إلى نوعين :

(١) حذف محدد «ellipse déterminée» (٦٠) وهو الذى يشير فيه الكاتب بعبارات موجزة جدا لحجم المدة المخصصة على مستوى الحكاية كأن يقول مثلاً : «بعد مرور سنتين» أو «بعد مرور ثلاثة أسابيع» إلخ ... وهى تقنية توجد بكثرة فى روايات بلزاك Balzac الواقعية .

(٢) حذف غير محدد «ellipse indéterminée» (٦١) حيث ينتقل بنا السارد من فترة لأخرى دون أن يكلف نفسه عناء تحديد حجم المدة الزمنية المتخطاة . أما على المستوى الشكلي ، فيمكننا أن نميز فى الحذف صنفين هما :

١- الحذف الصريح «l'ellipse explicite» (٦٢) ويعرف بإشارة الكاتب الصريحة إليه .

٢- والحذف الضمني «l'ellipse implicite» (٦٣) . وهو حذف لا يصرح به الكاتب على عكس السابق ، وإنما يترك مسألة استخلاصه والتعرف عليه لمؤهلات القارئ وذكاؤه .

بـ «summary» ... الذى سنترجمه بالمحكى المقتضب أو المختصر «le récit sommaire» ... وهو شكل ذو حركة متنوعة (بينما الأشكال الثلاثة الأخرى لها حركة محددة ، على الأقل من حيث المبدأ) ، تغطي بمرونة كبيرة كل الفضاء الواقع بين المشهد والحذف» (٥٣) .

ويمكن الترميز لهذه الحالات الأربع من الإيقاع السردى بالمعادلات التالية : حيث الرمز (ز حـ) يعنى زمن الخطاب ، أما الرمز (ز حـ) فيعنى زمن الحكاية بينما العلامتان ( ، ) ، فتدلان بالتوالى على أكبر وأصغر ، والعلامة (OO) تعنى اللانهاية ، وبذلك نحصل على الخلاصات التالية :

( - الوقفة = مساحة زمن الخطاب OO

زمن الحكاية = -

إذن مساحة الخطاب OO ، من زمن الحكاية ،

- المشهد = مساحة الخطاب = زمن الحكاية ،

- الخلاصة = مساحة الخطاب ، من زمن الحكاية ،

- الحذف = مساحة الخطاب = -

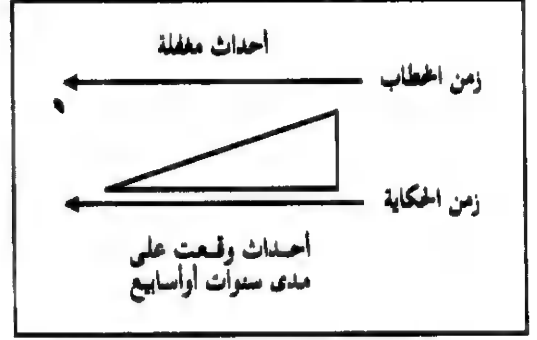
زمن الحكاية OO

إذن مساحة الخطاب ، OO زمن الحكاية (٥٣) .

فماذا عن طبيعة كل حالة من هذه الحالات ، وبالتالى ما الوظائف والأدوار التى يتوخاها الكاتب أو السارد من وراء استعمال كل واحدة منها؟

أ- الحذف : ، يسميه جـ جنيت بـ «l'ellipse» (٥١) . أما تودوروف فيطلق عليه «l'escamotage» (٥٥) . وقد ترجمته سيزا قاسم بـ «الشفرة» (٥٠) بينما ترجمه مورييس أبو ناضر بـ «الحذف» (٥٧) ونظراً لما نعرفه الترجمة الأخيرة من انتشار واسع بين المهتمين ، فقد أثرنا أن نحفظ بها مقابلاً

ويمكن تشخيص الحذف في الرسم التوضيحي  
التالي (٦٤) :



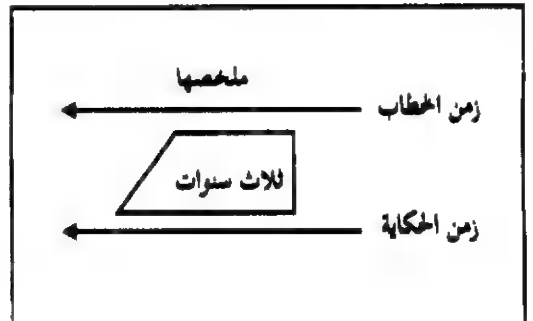
وهو الترجمة العملية للمعادلة التي وضعها له جـ .  
چنيت :

« الحذف : زمن الخطاب = »

زمن الحكاية = مدة لا متناهية ، إذن : زمن الخطاب >  
OO زمن الحكاية (٦٥) .

بـ — الخلاصة :

مقابل لما يصطلح عليه جـ . چنيت « sommaire » (٦٦) و« résumé » (٦٧) . وهي شكل من أشكال السرد يكمن في تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة ، دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال . أو هي كما قال تودوروف : « وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة » (٦٨) . ومعادلتها الرمزية كما حدّدها جـ . چنيت تتمثل في كون « زمن الخطاب » من زمن الحكاية « (٦٩) . وهو ما يمكن توضيحه في الرسم التالي (٧٠) :



وتستعمل الخلاصة في السرد لأداء وظائف مختلفة، حاولت سيزا قاسم في كتابها ( بناء الرواية ) تجميعها في النقاط الستة التالية :

« وللتلخيص عند الواقعيين وظائف عدة منها :

- ١ - المرور السريع على فترات زمنية طويلة .
- ٢ - تقديم عام للمشاهد والربط بينها .
- ٣ - تقديم عام لشخصية جديدة .
- ٤ - عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية .
- ٥ - الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية ، وما وقع فيها من أحداث .
- ٥ - تقديم الاسترجاع « (٧١) .

جـ — المشهد : ويسميه جـ . چنيت بـ

« scène » (٧٢) بينما يسميه تودوروف بـ « le style di-rect » (٧٣) وهو عكس الخلاصة ، فإذا كانت هذه الأخيرة اختصاراً لأحداث عدة في أقل عدد من الصفحات ، فإن المشهد عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها ، ولم لا وهو يتمحور حول الأحداث المهمة المشكلة للعمود الفقري للنص الحكائي ، عكس التلخيص الذي يعمل على تقديم المواقف العامة والمربطة فقط . فلا غرابة بعد هذا كله إذا ما وجدنا المؤلف يترك الأحداث تتحدث عن نفسها دون تدخل منه ، مما يكسب هذه المقاطع طابعاً مسرحياً « showing » مقابل الطابع السردى العرف « telling » الذي تنصف به الخلاصة ، وهو ما ينعكس على مستوى القراءة في شكل إحساس بالمشاركة فيما يحدث :

« يعطى المشهد للقارئ إحساساً بالمشاركة الحادة في الفعل ، إذ إنه يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط ، في لحظة وقوعه نفسها . ولا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله ،



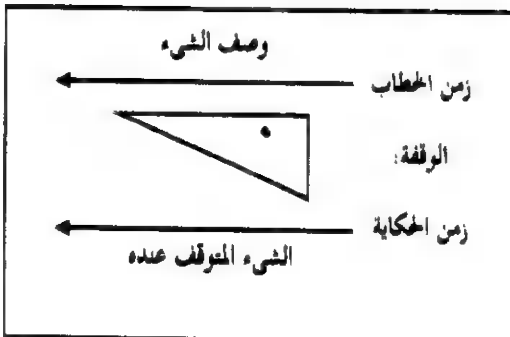
أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات، كما هو الحال بالنسبة لبعض روايات بلزاك Balzac الواقعية على سبيل المثال :

« قد يحدث أن يشتد الإبطاء إلى حد التوقف، نحن إذ ذاك نطالع وصفاً، ذلك أن الشيء يقوم في ضرب الثبات، وبما أن الكتابة، على الأقل في مستواها الابتدائي الذي ننظر منه هنا، وحيدة السطر، فإن الوصف إنما يتوطد على حساب المجرى الزمني للعمل الروائي»<sup>(٨١)</sup>.

أى أننا هنا لا نبقي كما كنا في السابق أمام حكي، وإنما نصبح أمام وصف. والفرق بين الاثنين جد واضح كما أشار لذلك جيرار جنيت في إحدى مقالاته المعنونة بـ حدود المحكى frontières du recit بقوله :

« في النهاية تجب ملاحظة أن كل الاختلافات التي تفصل الوصف عن السرد هي اختلافات في المضمون ... فالسرد la narration يتعلق بأعمال أو أحداث تعتبر إجراءات محضة، ومن ثم تؤكد المظهر الزمني والدرامي للمحكى، خلافاً للوصف، لأنه يتأخر مع أشياء وكائنات معتبرة في لحظتها، ويتصور الإجراءات ذاتها مشاهد، فيبدو بذلك كأنه يوقف مجرى الزمن، ويعمل على تأسيس المحكى في المكان»<sup>(٨٢)</sup>.

ويمكن التمثيل لذلك بالرسم التوضيحي التالي<sup>(٨٣)</sup> :

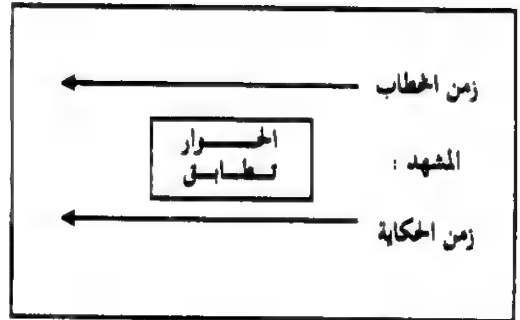


لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة، ويقدم الراوى دائماً ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في مشهد<sup>(٨٤)</sup>.

ولعل هذا مادفع تودوروف ليعرفه على النحو التالي: «إذا ما وحدة من زمن الحكاية قابلت وحدة مماثلة من زمن الكتابة»<sup>(٨٥)</sup>. وهو ما لا يتحقق، في نظر البعض، إلا عن طريق الأسلوب المباشر في نقل الحوارات المتبادلة بين الشخصيات دون تدخل من السارد، الذي وصفه ريكاردو، بقوله :

«ومع الحوار ينشأ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردى والجزء القصصى حالة من التوازن»<sup>(٨٦)</sup>.

في شكل - تعادل مواضعى-égalité conventionnelle مادام الخطاب لا يمكنه أن يعكس لنا السرعة التي يتم بها تلفظ هذه الأقوال من قبل المتكلمين، وقد وضع جـ . جنيت لهذه الحالة المتوازنة l'isochronie، بين زمني الحكاية والخطاب المعادلة التالية : «المشهد : زمن الخطاب = زمن الحكاية»<sup>(٨٧)</sup>. ويمكن ترجمتها بالشكل التوضيحي التالي<sup>(٨٨)</sup> :



٣ - الوقفة : ويسمى جـ . جنيت بـ «pause»<sup>(٨٩)</sup>، بينما يطلق عليها تودوروف l'analyse،<sup>(٩٠)</sup> وهي تقنية سرديّة على التقبض من الحذف، لأنها تقوم، خلافاً له، على الإبطاء المفروض في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي، مفسحاً المجال

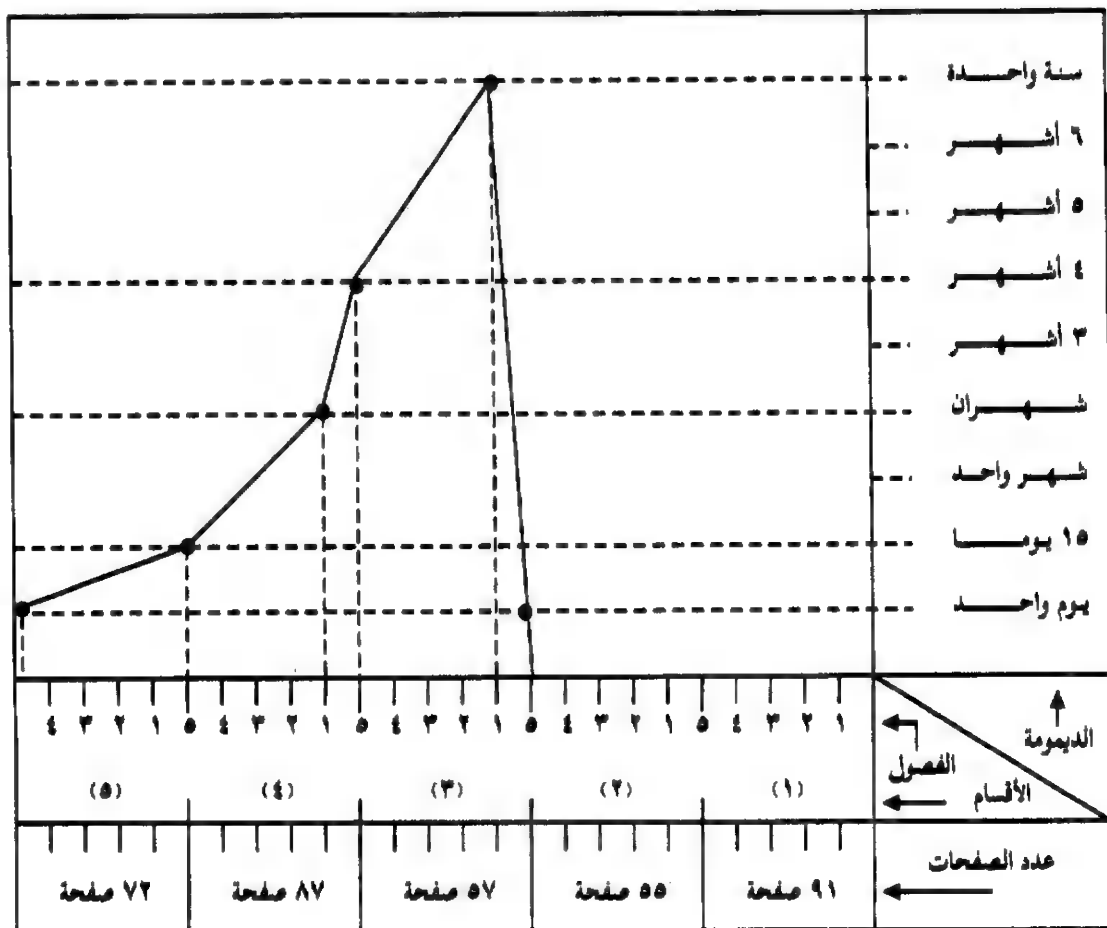
التي يتم بها ضبط بنية ديومومة نص حكاى معين، نفترض أنه يتكون من ٢٥ فصلا موزعة على خمسة أقسام بمعدل خمسة فصول للقسم الواحد، كما أن كل قسم يشغل عدداً معيناً من الصفحات يختلف من قسم لآخر، وبغضى مدداً زمنية تختلف هي الأخرى باختلاف هذه الأقسام كذلك، وتتراوح بين اليوم الواحد والأسبوع والشهر فالسنة، على أن توضح المعلومات النصية على المحور الأفقى للرسم بينما ينفرد المحور العمودى بتحديد المدد الزمنية الخاصة بالمقاطع أو الفصول أو الأقسام السردية التى نود ضبطها، كما يتجلى ذلك فى الرسم البيانى التالى (٨٦) :

وهو ما عبر عنه تودوروف بقوله: «إذا قابلت وحدة من زمن الحكاية وحدة أكبر منها من زمن الكتابة» (٨٧)، وبذلك تتخلى الحكاية عن مكانتها للكتابة، بما هى فعل، فى أن تصبح الوسيلة والغاية فى الوقت نفسه، من وراء العمل الإبداعى، كما عبر عن ذلك ريكاردو قالالا: «فعندما يعلو شأن محور السرد على حساب محور القصة المتخيلة، نتبين كيف أن الرواية تكف عن أن تكون كتابة قصة لتصبح قصة كتابة» (٨٨).

وهو ما تتوخاه الموجة الجديدة فى الكتابة الروائية.

**كيفية ضبط ديومومة نص حكاى :**

كما سبق أن فعلنا ذلك بخصوص نظام الزمن السردى، سنحاول الآن إلقاء نظرة على الطريقة العملية



## ٣ - التواتر « la fréquence »

ويتعلق الأمر هنا بمسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائى على مستوى السرد، وقد ظلت هذه القضية، ولوقت متأخر جداً، خارج إطار الدراسات النقدية والتنظيرية للرواية، بالرغم من كونها تشكل مظهراً من المظاهر الخاصة ببنية زمن الخطاب، ما دام ليس هناك ما يمنع الفعل من الوقوع أو الوقوع المتجدد مرات ومرات، كطلوع الشمس مثلاً، والشئ نفسه ينطبق على الملفوظ السردى « l'énoncé narratif » السدى بإمكانه هو الآخر نقل الفعل وإعادة نقله إلى ما لانهاية، كقول السارد مثلاً : « جاء محمد ليلاً، جاء محمد ليلاً، جاء محمد ليلاً .. » إذن ما دام الأمر كذلك، فإن مبدأ الجمع بينهما - أى بين الحدث المحكى والملفوظ السردى المتكررين - أمر وارد وقد حدد جبرار جنيت احتمالات هذا التقاطع فى أربع حالات :

« بين هذه الإمكانيات - لتكرار - الأحداث المسرودة بالحكاية والملفوظات السردية لنمحيكى يتأسس نسق من العلاقات التى يمكن مسبقاً إرجاعها إلى أربعة أصناف محتملة، بوصفها نتاجاً بسيطاً للاحتمالين المقدمين من كل جهة من الجهتين : حدث مكرر أم لا، ملفوظ مكرر أم لا » (٨٧).

وهذه الحالات الأربع هى :

« بشكل بيانى مبسط، يمكن القول بأن محكياً كيفما كان يمكنه أن يحكى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وس مرة ما حدث س مرة، وس مرة ما حدث مرة واحدة، ومرة واحدة ما حدث س مرة » (٨٨).

وهكذا وبخصوص الحالة الأولى وهى أكثر انتشاراً، لدرجة أنها نعتبر خارج نطاق المفهوم الذى وضعه ج. جنيت للتواتر، لأنها لا تشكل أى تكرار، لا من طرف النص ولا من طرف الحكاية، ويسمى المحكى

الفردى « le récit singulatif »، (٨٩) ويرمز لها، بـ (١ خطاب = ١ حكاية) (1 R = 1 H).

أما الحالة الثانية المتمثلة فى سرد « س » مرة لحدث وقع « س » مرة « س خطاب = س حكاية » كأن يقول السارد مثلاً : « نام على اليوم مبكراً، ونام اليوم التالى مبكراً، ونام اليوم ما بعد التالى مبكراً أيضاً » إن هذا الصنف من التكرار أو التواتر يعتبره ج. جنيت كالسابق محكياً فردياً « récit singulatif » بحكم التساوى الحاصل فى عدد مرات وقوع الحادثة المحكية ومقابلها على المستوى النصى .

أما الحالة الثالثة، وهى حالة حكى « س » مرة لما حصل مرة واحدة فقط (س خطاب = حكاية) كأن يقول السارد مثلاً : « نام على اليوم متأخراً، نام على اليوم متأخراً، نام على اليوم متأخراً » (وللتذكير فإن هذا الشكل السردى أكثر انتشاراً واستعمالاً من طرف المبدعين المعاصرين، كما يعكس ذلك الفصل الخاص بوصف حادث موت ذات المائة رجل فى رواية (الغيرة) (la Jalousie) لآلان روب جرييه A. R. Grillet مثلاً، ويمكن أن نجد أيضاً فى روايات زفزاف وبالأخص منها (المرأة والوردة) أكثر من دليل على صحة ما نذهب إليه. وقد يحدث أحياناً أن تحكى « س » مرة واقعة حدثت مرة واحدة، لا بتنوع أسلوبى فقط، ولكن أيضاً باختلاف فى وجهات النظر « les points de vue » كما هو معروف فى الروايات البوليسية، حيث يتم الاستماع للشهود، الذين يحكى كل واحد منهم الجريمة من منظوره الخاص، وقد اتبع جبرار إبراهيم جبراً هذا الأسلوب فى روايته المعنونة بـ (السفينة). وتسمى هذه الطريقة السردية بالرؤية المجسمة « la vision stéréosco-pique » (٩٠) لما توفره للقارئ من معرفة شاملة ومتكاملة للموضوع المسرود من جميع جوانبه. وقد أطلق ج. جنيت على هذه الحالة من التواتر « المحكى التكرارى » « le récit répétitif » تمييزاً لها عن الحالتين السابقتين.

ينام مبكراً» أو «كان على نيام مبكراً الأسبوع كله»، وهو شكل تعبيرى تقليدى جد منتشر، بحيث :

«يمكن أن نعثر على نماذج له منذ الملاحم الهومييرية، وكذا على طول تاريخ الرواية الكلاسيكية والحديثة»<sup>(٩١)</sup>.

وقد أطلق عليه ج. جنيت اسم المحكى التكرارى المتماثل «le Récit itératif»<sup>(٩٢)</sup>. ويستعمل فى الغالب لتزويد القارئ بخلفية عامة تؤطر الحدث الفريد المهم، ومن ثم فإن وظيفته ثانوية.

أما الحالة الرابعة والأخيرة التى يحكى فيها مرة واحدة ما وقع «س» مرة (١ خطاب = س حكاية). وبعودتنا لمشال الحالة الثانية: «نام على اليوم مبكراً، ونام اليوم التالى مبكراً، ونام اليوم ما بعد التالى مبكراً أيضاً» سنلاحظ أن المؤلف فى حالة مثل هذه يكون مخيراً بين صيغتين تعبيريتين، فإما أن يستعمل الصيغة السابقة، وإما أن يعوضها بصيغة تعبيرية أخرى يتفادى فيها التكرار، ويختزلها فى جملة واحدة مع إشارة تدل على تواتر الفعل، كأن يقول مثلاً: «طيلة أيام الأسبوع، كان على

## الموامش،

- (١) انظر : T. Todorov, et, O. Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences De langage*, éd : Seuil, coll, Points, 1972, p:400.
- (٢) انظر:
- (٣) سيرا قاسم : بناء الرواية الطويلة الأولى ١٩٨٥، دار النشر، بيروت، ص : ٣٣.
- (٤) ميشال بوتور : *بحوث فى الرواية الجبلية*، ترجمة : فريد أنطونيوس، سلسلة (زنى علما)، عويذات، بيروت، باريس، الطبعة الثانية ١٩٨٢، ص : ١٠١.
- (٥) انظر : Francis Vanoye : *Le récit filmique* : éd, Seuil, p : 168.
- (٦) انظر : R. Bourneuf et. R. Quellet, *L'univers du roman*, éd. P. U. F. p: 142
- (٧) انظر : Jean Francois Hauté. André Petitjean : *Pratique du récit*. C. E. D. I. C. Textes et non textes, P : 189.
- (٨) عبد الفتاح كيليطو *الأدب والغربة*، دار الطليعة، بيروت، الطعة الأولى، مايو ١٩٨٢، ص : ٣٤ - ٣٥.
- (٩) ميشال بوتور، سابق، ص: ٩٨.
- (١٠) انظر :
- (١١) انظر :
- (١٢) G. Genette, *figures III*, éd: Seuil 1972, p: 78.
- (١٣) نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناسخين المتحدتين، ومؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى ١٩٨٢، ص ١٩٢.
- (١٤) انظر : T. Todorov: (Les catégories du récit littéraire) in l'analyse structurale du récit, communications 8, éd, Seuil, col, points, 1981 p: 145.
- (١٥) انظر : J. Francois. A. petitjean, op, cit, p: 70.
- (١٦) سيرا قاسم، مرجع سابق، ص: ٥١، ٥٠.
- (١٧) نصوص الشكلانيين الروس، سابق، ص: ١٨٦.
- (١٨) نصوص الشكلانيين الروس، سابق، ص: ١٨٦.
- (١٩) سيرا قاسم، سابق، ص: ٣٧.
- (٢٠) G. Genette: op, cit, p: 78.
- (٢١) T. Todorov, et O. Ducrot, op, cit, p: 401
- (٢٢) موريث أبو ناصر — *الأسلمية فى النقد الأدبى*، دار النهار للنشر، بيروت سنة ١٩٧٩، ص: ٨٨.
- (٢٣) ميشال بوتور، سابق، ص: ٩٨.
- (٢٤) B. Valette, op. cit, p: 49.

- B. Valette, op. cit, p: 48.
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p: 401 .
- (٢٥) انظر :
- (٢٦) انظر :
- (٢٧) موريس أبو ناصر، سابق، ص: ٨٦.
- (٢٨) موريس أبو ناصر، سابق، ص: ٩٢.
- (٢٩)
- (٣٠)
- (٣١) موريس أبو ناصر، سابق، ص: ٨٩.
- (٣٢) ميشال بوتور، سابق، ص: ٩٩.
- (٣٣) جان ريكاردو، *لغايا الرواية الجديدة*، ترجمة: صباح الجهم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص: ٢٦١.
- (٣٤) جان ريكاردو، مرجع سابق، ص: ٢٧٨ - ٢٧٩.
- (٣٥) موريس أبو ناصر، سابق، ص: ٩٢.
- (٣٦) انظر :
- (٣٧) انظر :
- (٣٨) انظر :
- (٣٩) سيزا قاسم، سابق، ص: ٥٧.
- (٤٠) سيزا قاسم، سابق، ص: ٥٨.
- (٤١) انظر :
- (٤٢) انظر :
- (٤٣)
- (٤٤)
- (٤٥)
- (٤٦) سيزا قاسم، سابق، ص: ٦١.
- (٤٧) انظر :
- (٤٨) انظر :
- (٤٩) انظر جان ريكاردو، سابق، ص: ٣٨ - ٤٧.
- (٥٠) انظر ميشال بوتور، سابق، ص: ١٠٢.
- (٥١)
- (٥٢)
- (٥٣)
- (٥٤)
- (٥٥)
- (٥٦) سيزا قاسم، سابق، ص: ٨٩.
- (٥٧) موريس أبو ناصر، سابق، ص: ١٠١.
- (٥٨)
- (٥٩) انظر ميشال بوتور، سابق، ص: ١٠١.
- (٦٠)
- (٦١)
- (٦٢)
- (٦٣)
- (٦٤) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.
- (٦٥)
- (٦٦)
- (٦٧)
- (٦٨)
- (٦٩)
- G. Genette, op. cit, p: 90.
- G. Genette, op. cit, p: 90.
- G. Genette, op. cit, p: 91.
- G. Genette, op. cit, p: 90.
- G. Genette, op. cit, p: 100.
- G. Genette, op. cit, p: 105.
- G. Genette, op. cit, p: 106.
- G. Genette, op. cit, p: 106.
- G. Genette, op. cit, p: 111 .
- J. M. ADAM, *Le récit, que sais-je?* No. 2149, p: 41.
- G. Genette, op. cit, p: 122.
- G. Genette, op. cit, p: 128.
- G. Genette, op. cit, p: 128.
- G. Genette, op. cit, p: 139.
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p: 401 .
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p: 401 .
- G. Genette, op. cit, p: 139.
- G. Genette, op. cit, p: 139.
- G. Genette, op. cit, p: 139.
- G. Genette, op. cit, p: 139.
- G. Genette, op. cit, p: 128.
- G. Genette, op. cit, p: 131.
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p: 401 .
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p: 401 .
- G. Genette, op. cit, p: 128.

- (٧٠) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.
- (٧١) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٨.
- (٧٢) انظر :
- (٧٣) انظر :
- (٧٤) سيزا قاسم، سابق، ص: ٩١.
- (٧٥) انظر :
- (٧٦) جان ريكاردهو، سابق، ص: ٢٥٣.
- (٧٧) انظر :
- (٧٨) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.
- (٧٩) انظر :
- (٨٠) انظر :
- (٨١) جان ريكاردهو، سابق، ص: ٢٥٤.
- (٨٢) انظر :
- (٨٣) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.
- (٨٤) انظر :
- (٨٥) جان ريكاردهو، سابق، ص: ٢٥٥.
- (٨٦) انظر :
- (٨٧) انظر :
- (٨٨) انظر :
- (٨٩) انظر :
- (٩٠) انظر :
- (٩١) انظر :
- (٩٢) انظر :
- G. Genette, op. cit, p: 141.
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p: 401 .
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p: 401 .
- G. Genette, op. cit, p: 128.
- G. Genette, op. cit, p: 133.
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p: 401 .
- G. Genette, figures II, éd: points, p: 59.
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p: 401 .
- B. Valette, op. cit, p: 51-52.
- G. Genette, op. cit, 1972, p: 146.
- G. Genette, op. cit, 1972, p: 146.
- G. Genette, op. cit, 1972, p: 146.
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p: 401.
- G. Genette, op. cit, 1972, p: 148.
- G. Genette, op. cit, 1972, p: 148.

# السارد

## فى رواية ( الوجوه البيضاء )

### عبد الفتاح المجرى

الحكاية. ولا يمكن بهذا الاعتبار — الذى يركبه أيضا رأى إلباس خورى السابق — الحديث عن حكاية واحدة فى رواية (الوجوه البيضاء)، ما دام هذا النص الروائى يتقدم إلينا بمحكى متعدد الحكايات، غير أن هذا التعدد يستهدف سياقاً حديثاً موحداً يبحث عن الحكاية المفقودة، فيكون فى تنوع المنظورات بحث عن صيغ تعبيرية جديدة.

إن ما يتيح لنا الاعتماد على تلك الصيغ التعبيرية الجديدة، هو اعتماد رواية (الوجوه البيضاء) تقنية كتابية خاصة بتميز طرائق المحكى الذى يستند على تقديم الحكاية داخل الحكاية أو لإدماج الحكائى ضمن سياقه العام، من خلال اعتماد جملة من الأصوات الساردة الإضافية وما تمكسه من تناسق للحكايات داخل المحكى نفسه، ومن ثمة، فإننا نعتبر هذا التناسق الحكائى خاصية كتابية تميز هذه الرواية على مستوى البناء، وعلى مستوى الرؤية السردية.

«الرواية فى (الوجوه البيضاء) لإلباس خورى يروون الحكاية الواحدة، لكنهم عملياً يبدأون فى رواية تلك الحكاية فيسحبون حكايات أخرى كأن الواحد بذاته حين يتم النظر إليه من لحظة تمازج الأشياء، سيصبح متعددًا وتصير عملية جمع كل أشلائه مستحيلة»<sup>(١)</sup>.

يضعنا هذا التصور الواضح لإلباس خورى إزاء التشكل العام الذى تقوم عليه (الوجوه البيضاء) فيما يخص علاقة السارد بالحكاية (ات) من حيث هى اختيار مركزى وتصنيفى يحدد طبيعة التركيب العام لهذا النص الروائى والمسارات السردية التى تنطلق منها الذات/الذوات الساردة فى تقديم تفاصيل الحكاية، من خلال التركيز أساساً على العرض والاستنطاق والتحقيق والتذكير والإخبار. وتلك تقنيات أولية تمكن السارد (وكل سارد) من تبشير محكيه حول ذاته، فيحكى الحكاية وحكاية

## الرؤية السردية

في (الوجوه البيضاء) :

السارد والشخصية الساردة:

تقدم لنا رواية (الوجوه البيضاء) إمكانات واضحة لمساءلة العديد من القضايا . ونحن حينما نطرح الرؤية السردية للتحليل والتناول ، فإننا نركز ، عبرها ، على منظور كل من السارد والشخصية الساردة استجابة للخصوصيات التي يقدمها هذا النص الروائي . سواء على مستوى تجليات السارد وحضوره الفعلي ، أو على مستوى الطابع «المهاد» الذي يطبع بعض مواقف ، وأبضا في ارتباط بالتقسيم النصي لرواية (الوجوه البيضاء) ، هذا التقسيم الذي يحقق نوعا من التجاور ، أو التناسق الحكائي :

## ١ / ٢

### من السارد

في رواية (الوجوه البيضاء) ؟

إذا أخذنا بعين الاعتبار المعطيات الأولية السابقة التي نحاول ، بشكل أو بآخر ، أن نحدد الملمح الأولي لمقاربة السارد في رواية (الوجوه البيضاء) ، يمكننا تقديم الشكل أسفل الصفحة (٥٤) [جدول رقم (١)] الذي يلخص ، بشكل عام ، بعض عناصر ذلك الملمح .

وتخضع نمطية المحكي في (المدخل) لضمير المتكلم الذي يحقق الوظيفة التواصلية الأولى بيننا وبين أحداث النص الروائي ، ولا يقتصر ضمير المتكلم هذا على التقديم والإضاءة : «قرأت في أحد الصباحات خبرا صغيرا في الجريدة (...)» ثم وجدت نفسي أنساق وراء الخبر وأتابع أخبار الجثة (الرواية : ص ٩) ، بل يجاوزها إلى امتلاك قدرة على التذكر والاسترجاع : «فأنا منذ

وه ليس اختيار الروائي قائما بين شكلين نحويين ، بل بين موقفين سرديين : أن يحكي الحكاية عبر شخصية من «الشخصيات» ، أو عبر سارد غريب عن هذه الحكاية . سنميز إذن هنا بين نوعين من الحكايات : محكي يكون فيه السارد غائبا عن الحكاية التي يحكيها ، والمحكي الذي يكون فيه السارد حاضرا باعتباره شخصية في الحكاية» (٢) .

وتوجد في هذا التصور لجبرار جينيت عناصر أولية لتحديد طريقة تقديم شكل المحكي في رواية (الوجوه البيضاء) ، وإذا كان التصور نفسه يلح على وجود موقفين سرديين يتحكمان في نسق الرؤية السردية ، فإنه يقتصر أيضا إحصاءه على وجه الخصوص ، فيسمى جينيت والشخصية على وجه الخصوص ، برتبطان بالسارد الاختياري الأول ، أي المحكي الذي يكون فيه السارد غائبا عن الحكاية ، براني المحكي Hétérodiégétique ،

(٥٤)  
القارئ الواقعي

القارئ الضمني

المسرود له

المحكي

السارد

المؤلف الضمني

المؤلف الواقعي



وبذلك تظل معرفة السارد خاضعة لتلك الحيرة، وتظل أيضا مرتبطة بالوثائق والمعلومات التي توصل إلى جمعها، وهذا ما يبرر تخلي السارد في الأقسام اللاحقة عن الكلام لفائدة الشخصيات الروائية :

«لذلك فضلت أن أترك الكلام للوثائق وأن لا أ تدخل في الموضوع، ربما استطاعت الوثائق والمعلومات التي جمعتها أن تشكل مدخلا لهم حالة السيد خليل أحمد جابر» (الرواية: ص ١٣).

بهذه الاعتبار تظل الرؤية السردية في هذا المدخل مرتبطة برؤية السارد الذي يكشف لنا عن خلفياته المعرفية عبر تقديم مكثف للحدث، لتستقل شخصية السارد بهذا المدخل وتوجه من خلاله مسار الحكاية استنادا إلى ما أسماه جبرار جينيت الوظيفة البينائية أو التصريحية، وهي الوظيفة التي يعلن السارد عن طريق ممارستها عن مصدر خبره<sup>(٦)</sup>، أي ما سبق أن أشرنا إليه آنفا بالوسائط الخبرية المتمثلة أساسا في : الخبر الصحفي المنشور — المتابعة الخبرية — الاتصالات الخاصة — المتابعة اليومية للصحف المحلية — تقرير الطبيب الشرعي... إلخ، وبذلك يتعدد المصدر المعرفي للسارد، سواء أكان شفويا أم مكتوبا، وهو التعدد الذي ستظهره بقية الأصوات الساردة انطلاقا من الموقع الذي تحتله في علاقتها مع خليل أحمد جابر. وعلى الرغم من ذلك، يظل هذا السارد مهيمنًا على جميع فصول الرواية، وتظل سلطة ضمير المتكلم المؤطر الرئيسي لبرنامجها السردى، وإن كان يستهدف تركيبا متعددًا للمنظور عبر هذا الالتجاء لأصوات ساردة يعقد معها السارد علاقة مرجعية يبين عليها التقديم الذي يمهّد به كل فصل، والذي يأخذ شكل بيوجرافيا تخص كل شخصية من الشخصيات الرئيسية التي تملك بدورها سلطة الحكمى.

تلك إذن بعض تحليلات الذات الساردة في رواية (الوجوه البيضاء)، حاولنا أن نحصر مظاهرها النصية الأولى وفق ما يقدمه لنا (المدخل) من معطيات. ويبدو

كنت صغيرا وأنا معجب بشخصية حبيب أبى شهلا» (الرواية: ص ٩ — ١٠)، بل أيضا امتلاك سلطة الكتابة: «وأنا الآن أكتب القصة» (الرواية: ص ١١). ومن ثمة، فإن نص (المدخل) هو نص السارد ومجال حضوره الذي يمتد أيضا إلى الفصل السابع والأخير (خاتمة مؤقتة). إن درجة حضور السارد، إذن، تستند من جهة على ضمير المتكلم، كما تستند من جهة أخرى على تقنية التقديم الذي يعرفنا من خلالها السارد بنفسه، ولماذا اختار أن يتابع أخبار جثة خليل أحمد جابر؟ يقول:

«تابعت أخبار الجثة لأنى كنت مهتما بشخصية حبيب أبى شهلا من جهة، وبدافع الفضول من جهة ثانية، فأنا متخرج من قسم العلوم السياسية فى الجامعة اللبنانية عام ١٩٧٤، أى قبل سنة واحدة من بداية الحرب الأهلية، ولم أستطع بسبب الظروف الراهنة من (كذا) أن أجد لنفسى عملا يلائم طموحاتى، كالعامل فى الصحافة مثلا، فاشتغلت موظفا فى إحدى وكالات السفر، واقتصر عملى على الجلوس ساعات طويلة أمام آلة الكمبيوتر التى تشبه الآلة الحاسبة (...). قلت أتسلى بالجثة خاصة وأنى عرفت أن صاحب الجثة هو السيد خليل أحمد جابر، لبنانى الجنسية ومن مواليد ١٩٢٨، موظف فى مديرية البريد والبرق والهاتف والمغسور يسكن قسرب منزلى فى مسحلة المزرة».

إن السارد، على الرغم من أنه استطاع أن يجمع معلومات كثيرة حول شخصية المغدور، يجد نفسه حائرا أمام أى سبب مقنع لوفاة خليل أحمد جابر:

«والحقيقة أننى بعد أن جمعت هذه الكمية الهائلة من المعلومات أجد نفسى حائرا، فلا يوجد أى سبب للوفاة، وليس هناك أى مبرر للجريمة المروعة الرائعة» (الرواية: ص ١٢).

خليل أحمد جابر، وذلك من خلال تعدد المنظورات والرؤى السردية، بحيث يتم التركيز، على مستوى فضاء كل فصل، على تركيب حكايتى بمفصل الحدث الرئيسى ويؤطره بالكثير من الحكايات التى تظل غير مستقلة عن بنية ذلك الحدث. وبما هو جدير بالذكر أيضا أن استقلال كل شخصية ساردة بمفصل معين يؤكد رغبة السارد فى خلق مسافة بينه وبين تلك الشخصية التى تركز فى حديثها وفى حكايتها على ضمير المتكلم، لتخلق بدورها محكيا ذاتيا يرتبط بطبيعة إدراك مختلف المواقف ونفسيرها تبعا لما تمتلكه تلك الشخصية الساردة من معرفة. وبمكنا، بدءا، تلخيص مظاهر الشخصية الساردة فى رواية (الوجوه البيضاء) فى الجدول التالى [جدول رقم (٢)] حتى يتسنى لنا امتلاك رؤية واضحة وشاملة لذلك التمثيل قبل أن نباشر تحليل وتحديد خصوصيات كل رؤية سردية على حدة:

من الواضح، إذن، أن تظاهرات الشخصية الساردة تمكس لنا صيفا جديدة فى تقديم الخبر الروائى والاعتناء بمجال الكتابة السردية التى تختلف من فصل إلى آخر باختلاف مواقع الشخصيات الساردة. ويركز هذا الاختلاف على الكثير من الطرائق التمييزية التى تنفرد بها خطابات تلك الشخصيات الساردة، ليصبح مجال التداعى مفتوحا أمامها لتنوع فى مواقع الرؤية السردية، وهو التنوع الذى يؤثر على قدرتها التركيبية فى احتواء عناصر التخييل السردى من ناحية، والتأكيد، من ناحية أخرى، على أن البنية العامة لرواية (الوجوه البيضاء) تركز على طابع التحقيق فى جريمة مقتل خليل أحمد جابر، وهو الطابع الذى حاول السارد أن يحدد معالمه فى مدخل الرواية. ويبدو أن طابع التحقيق هذا يرتبط خاصة بالشخصية الساردة تبعا لما يميز طبيعة كل فصل من فصول الرواية الذى يتصدره مطلع يعرف بها ويحقق لها وضعا يمكنها فيما بعد من امتلاك سلطة الحكى. وفى مقابل ذلك، يغيب هذا الطابع التحقيقى عند السارد الذى لا يمتلك غايات وأهدافا محددة تبرر اعتناؤه بسرد الحكاية. وإذا كانت عناصر هذا التخييل كثيرة ومتعددة فى هذه الرواية، فإننا سنحاول، وبشكل مختزل، أن

واضحا أن السارد ما هو إلا صوت سردى من بين أصوات سردية أخرى ستساهم فى صياغة الخبر الروائى، كما أنه يفرض سلطته المعرفية من حيث هو مؤلف واقعى وحقيقى للنص، بالرغم من أن السارد يفتقد إلى اسم شخصى، أو على الأقل لا يكشف عن اسمه. وفى هذه الحالة، وكيفما كانت الوضعية الاجتماعية للسارد، فإن غياب اسمه يحدث نقصا جوهريا فى الإيهام بالواقع<sup>(٧)</sup>. غير أن غياب الاسم لم يقلل من لعبة الإيهام تلك، مادام ضمير المتكلم، يعمل، على كل حال، عمل اسم العلم<sup>(٨)</sup>.

وتركز البنية السردية فى رواية (الوجوه البيضاء) على صوت الشخصية الساردة التى تمكن القارئ من إدراك الكثير من التوضيحات التى تخص حادثة مقتل

الفصل	الشخصية الساردة	الرؤية السردية
١	السيدة نهى جابر (أرملة خليل أحمد جابر)	تركز على مقتل الابن والزوج
٢	على كلاش	يركز على مقتل خ. أ. جابر، كما يعرض لحكاية مقتل الضبيب الأرمنى هاروت عماشادوريان وزوجه.
٣	فاطمة فخر	مقتل الابن والزوج و خليل أحمد جابر
٤	زين علول / مروان / بيطار	اكتشاف الجثة. التقرير.
٥	فخر بدر الدين سمير عمرو	عملية التحقيق قبل مقتل خليل أحمد جابر. مناسبة دفنه
٦	ندى النجار	مقتل أصيها أحمد
٧	غياب الشخصية الساردة	حضور صوت السارد

نحصرها في العبارات التالية التي تكشف بوضوح عن المجال الوظائفى العام الذى حدد من خلاله السارد نظام الحكاية ووحدات المحكى.

٢ / ٢

## المحكى

### بين الإمتاع والمؤانسة:

بضعنا هذا العنوان الفرعى أمام الانتظامات التى تحدد غاية وقصدية المحكى عند السارد. والعنوان، إذ يركز على وضع المحكى بين الإمتاع والمؤانسة، فلأن طبيعة امتلاك سلطة المحكى عنده تعرف وضعا جليا ومنطقيا نتيجة كثرة المعلومات التى استطاع الحصول عليها والتى تخص شخصية خليل أحمد جابر، وهى معلومات بالغة التناقض (الرواية: ص ١١)، فمن المنطقى إذن أن يجد السارد نفسه، بعد أن جمع هذه الكمية الهائلة من المعلومات، فى وضع محير: فلا يوجد أى سبب للوفاة، وليس هناك من مبرر للجريمة المروعة الرائعة، وهذا هو الانتظام الرئيسى لوضع السارد، انتظام تترتب عنه تكرارية دالة للكثير من العبارات المتشابهة، نعرض لها فيما يلى:

١ - «وأنا فى الحقيقة، أجد نفسى أمام الحيرة الكاملة، لا شئ يؤكد أيا من الافتراضات ولا شئ ينفيها...» (ص ١٢ / ١٣).

٢ - «إن المسألة بأسرها لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها» (ص ١٣).

٣ - «وأنا فعلا، أشعر بحيرة كبيرة» (ص ٢٤٥).

٤ - «... الحقيقة فأنا لا أعرف، وحتى لو عرفت فإن هذا لن يغير من الأمر شيئا» (ص ٢٧٥).

٥ - «ثم أنا مقتنع بشكل عام، أن المسألة بأسرها لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها، وحتى مسألة القراءة هذه قد يدخل إليها الشك» (ص ٢٧٥).

٦ - «المسألة، لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها» (ص ٢٧٥).

٧ - «وأنا لم أقصد من بحثى عن قصته [يقصد خليل أحمد جابر] غير التسلية والإمتاع والمؤانسة، كما قال مولانا وأستاذنا الكبير أبو حيان التوحيدي» (ص ٢٧٥).

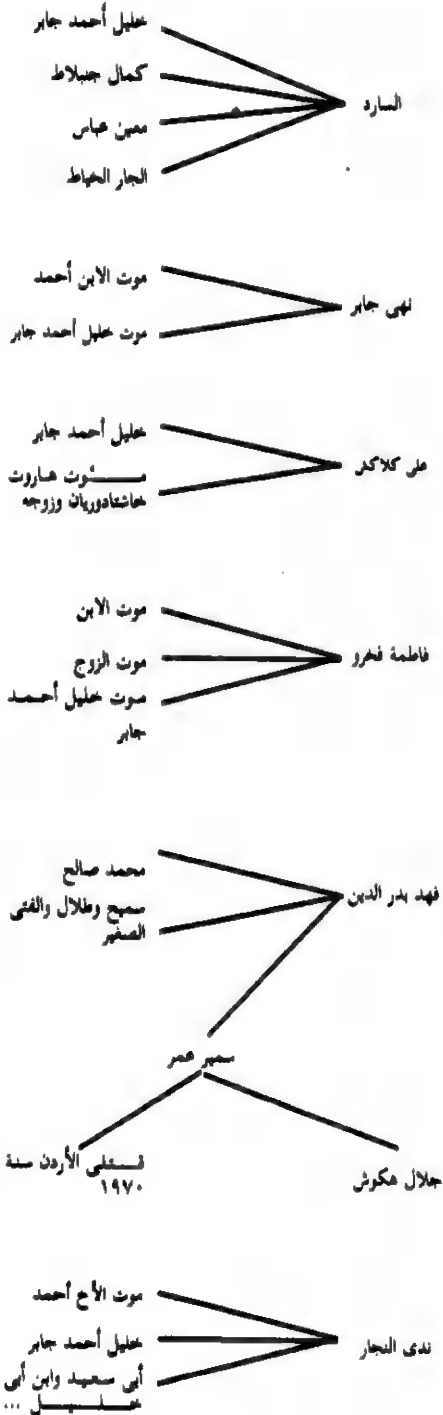
تكشف لنا إذن هذه الانتظامات، بموازاة الانتظام الرئيسى للسارد، عن البنية العامة التى تطبع خطاب السارد وتشكل عناصر الحكاية لديه، كما تكشف عن إدراكه ومعرفته المحدودين اللذين يظنان مرتبطين بطبيعة المعلومات والوثائق التى استطاع الحصول عليها. ويرتبط هذا الإدراك المحدود أيضا بتعدد الاحتمالات التى تكشف عنها بنية الرواية بغض النظر عن كونها احتمالات صائبة أو خاطئة، ولعل هذا الوضع هو الذى ألزم السارد بالتأكيد، غير مرة، على أن المسألة لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها (وهو التأكيد الذى ورد فى النماذج: ٦/٥/٢). فمن المنطقى ومن الطبيعى، إذن، أن يكون سرد قصة خليل أحمد جابر قصدا للتسلية والإمتاع والمؤانسة، أى أن لا تكون غاية السرد: ماذا يقول النص، ولكن غايته تكمن فى السؤال: كيف يقول النص؟

وبالعودة إلى معطيات الجدول المتعلق بالشخصية الساردة ورؤيتها السردية، يمكننا تحديد خصوصيات خطاب تلك الشخصية الساردة، وهو الخطاب الذى يتخذ من الموت بؤرة سردية تنظم عناصر المحكى، وكما لاحظنا

من خلال العرض السابق، فإن خطاب السارد يجعل من البؤرة نفسها مرتكز حديثه، غير أن خطابه يقتصر فقط على شخصية خليل أحمد جابر، في حين تركز هذه البؤرة السردية (الموت) في خطاب الشخصية الساردة على الموت المتعدد من خلال تعدد الحكايات، وهو التعدد المرتبط بالطابع الإخباري الذي يميز خطاب الشخصية الساردة. ولعل البيان التوضيحي التالي [جدول رقم (٣)] يفسر بوضوح بعض مظهرات تلك البؤرة السردية في علاقتها مع خطاب السارد وخطاب الشخصية الساردة.

نلاحظ، إذن، أن كل شخصية ساردة لا تكفي فقط بالتركيز على حكاية موت خليل أحمد جابر، ولكن خطابها يكشف لنا أيضا عن أموات آخرين وعن حكايات موازية للحكاية الإطار، لتأخذ بذلك علاقة السرد بالموت بعدا مركزيا في هذا النص الروائي، بعدا يعلم على المسافة التي تفصل بين خطاب السارد وخطاب الشخصية الساردة وعدم تدخل السارد فيما ترويه تلك الشخصية، وأخيرا احتفاظ السارد بخطاب الشخصية الساردة الذي يظل، في جوهره، خطابا تقريرا، استنطاقيا وإخباريا، يستلزم من القارئ إعادة تركيبه لكي تتضح معالم كل حكاية على حدة، وإبراز عناصرها ووحداتها التأليفية، ما دام خطاب الشخصية الساردة يظل مشروطا بتعدد الروايات السردية نفسها.

هذا، إذن، هو الإطار العام الذي يحصر الرؤية السردية للشخصيات الساردة في الرواية على مستوى البنية الأفقية التي ترتبط ارتباطا جديلا بالمستوى العمودي للتركيب الحدئي في رواية (الوجوه البيضاء). إن تعدد الرؤى السردية، من خلال استقلال كل شخصية ساردة بفصل، يكشف عن المكون الوظيفي العام لطبيعة الكتابة الروائية في هذا النص الذي يستهدف تنوعا خاصا لبنية



جدول (٣)

## بنية المطلع: الشكل والوظيفة:

كثيرة هي الفرضيات النصية التى تنطلق منها فى هذا القسم من التحليل، وهى فرضيات ترتبط بانتظامات أخرى موازية لما سبقت الإشارة إليها لتكرس خصوصية الخطاب الروائى فى رواية (الوجوه البيضاء) التى تسمى إلى تنوع فعالية الشخصيات الساردة من خلال تنوع فى المواقف والمواقع. غير أن هذا التنوع، كما سنلاحظ فيما بعد، يحافظ، على الرغم من ذلك، على سلطة السارد ضمن بنية المحكى، ويرتبط أيضا هذا التنوع المكثف لحالة التذكر بتنوع فى الأساليب اللغوية عند بناء كل مشهد حكائى وصوغ طرائق تعبيرية تستهدف إعادة تشخيص الوقائع انطلاقا من تبادل الأدوار بين مختلف الشخصيات الساردة.

وعلى هذا النحو يرتبط تعدد الرؤى السردية بالشخصية الساردة فى رواية (الوجوه البيضاء) ليعكس نوعا من التجانس على مستوى التوالد الحكائى المؤطر لكل فصل على حدة، وإن كان هذا التجانس يفقد اتساقه حينما يركز التوالد الحكائى على عرض تفاصيل الحكايات المتخللة بشكل مركزى. وتؤكد لنا هذه الاعتبارات الأولية طبيعة الوعي الذى تمتلكه الشخصية الساردة حينما تمنح لها فرصة الحديث، تلك الطبيعة التى تسعى إلى تعبئة تجربة معيشة بأبعادها الذاتية والموضوعية ضمن نص روائى، تكمن خاصيته الأساسية، هو الآخر، فى تعبئة التجربة نفسها على مستوى التخيل.

وفى سبيل الإمساك بطبيعة هذا المستوى التخيلى وعناصره التركيبية ضمن المنظور العام لتعدد الرؤية السردية، نشير إلى أن هذه الرؤى تظل محكومة وموطرة بموقع السارد الذى يميز بين أدوار الشخصيات الساردة ويحدد اختياراتها ومستويات إدراكها، بل يعمل أيضا

المحكى، وإن كان يركز على التفاصيل نتيجة الطابع الشفوى العام المميز لبنية ذلك المحكى، وهو التنوع الذى يرتبط أساسا بصناعة الشكل الروائى فى (الوجوه البيضاء). ومن المؤكد أن البناء العام المهدد لتلك الرؤى السردية يسمى إلى تقديم الحكاية/الحكايات انطلاقا من وجهات نظر متعددة لا تكسب هذا النص الروائى بعدا أحاديا، وإنما تعدد مظاهر الحقيقة فيه، وهو التعدد الذى يتخذ شكل احتمالات إيهامية وتمويهية تكسر من سلطة السارد الواحد، وتجعل كلام كل شخصية ساردة يواجه بكلام شخصية ساردة أخرى، لنجد أنفسنا، بناء على تعدد الرؤى السردية، أمام نص روائى حوارى لا يقتصر على الرواية الأحادية لواقع الحكاية الذى تسمى (الوجوه البيضاء) إلى تصويره، وإنما نجد أنفسنا أمام رؤية كلية ومتعددة لهذا الواقع، فيندرج بذلك النص الروائى الحوارى ضمن إطار مبحث زاوية الرؤية فى الرواية، وجميع التحديدات التى وضعت فى هذا المضمار حصرت أنواع الرواية فى نطاق علاقاتها بالذاتى والموضوعى، أى بالأحادى والشمولى، فإما أن تكون هناك هيمنة تامة للكاتب أو الراوى [السارد]، فتهيمن بذلك النظرة الأحادية، وإما أن يترك الكاتب أو الراوى الحرية الكافية للشخصيات لكى تعبر عن نفسها، وتعرض آراءها الشخصية، فتتحقق بذلك النظرة الشمولية لعالم موضوعى<sup>٩</sup>. ومما يركى هذا الطرح الذى يخص العنصر الحوارى فى رواية (الوجوه البيضاء)، نشير فى هذا المجال إلى ثلاثة عناصر نورها دون شرح، على أن نعمل على تفصيل معطياتها فيما سأتى من فقرات، وتركز هذه العناصر على:

أ - توزيع الأدوار وتعددتها.

ب - توزيع الأصوات الساردة وتعددتها.

ج - توزيع العلاقة المتداخلة للأصوات الساردة وتعددتها

بذلك «نص مواز» له مركباته الخاصة وفروقه الدقيقة التي تميز كل مطلع على حدة، وفي إطار ما يقدمه كل فصل من عناصر حكاية تضمينية، ومن ثمة يختزل كل مطلع جملة من الروابط الحكائية ويسعى لتقديمها من خلال تدخل السارد الذي تظل وجهة نظره محايدة بشكل جلي. ولتوضيح هذا الأمر بشكل مبسط نستعين بالجدول التلخيصي، [جدول رقم (٤)] لتحديد خصوصية كل مطلع بناء على ما أورده من معطيات قبل أن نباشر تحليل مظهرات الشخصية الساردة على مستوى كل فصل من فصول الرواية.

لاشك أن هذا الجدول التلخيصي يوضح لنا بشكل جلي العناصر التعريفية التي اعتمد عليها السارد في تقديمه للشخصية الساردة. ولا يعني هذا أنه اقتصر فقط على تلك العناصر دون غيرها، ولكنه كان يعمد أيضا إلى استئثار بعض العناصر الحكائية التي تخص هذه الشخصية الساردة أو تلك، حتى يأخذ المطلع شكل تقديم مركز ومكثف سيعرض من خلاله أهم مفاصل الحكاية، وبذلك يصبح لنا القول بأن بنية المطلع هي امتداد لأبرز التوجهات الحكائية التي يعرض لها الفصل الروائي<sup>(١٠)</sup>. تلك إذن أهم عناصر العرض التعريفي الذي يستند عليه السارد، أوردها لتتضح لنا معالمها وأهميتها ضمن سياق تحديد وظائف السارد باعتبارها نسقا خطابيا. ويرتكز خطاب السارد في هذه المقاطع، كما سبقت الإشارة، على جملة من العناصر الحكائية التي تولي الاهتمام لرؤية السارد نفسه وتمثله المباشر أو الهامد لخطاب الشخصية الساردة، كما تركز بنية المطلع في مستوى آخر على تضمين مجموعة من الأساليب غير المباشرة وإدماجها تركيبها لتدل على حضور السارد الفعلي وتقصيه لجميع الأحداث والتفاصيل، وبالإمكان التمثيل على هذا التضمين بالنماذج التالية:

أ- (...) المشكلة الوحيدة التي تعرض لها هي خلاف شديد مع زوجته لم تعرف أسبابه،

على تقديمها من خلال المطلع الذي يسبق بداية كل فصل من فصول الرواية (باستثناء الفصل الرابع والفصل الأخير، اللذين يتميزان عن الفصول الأخرى بإجراءات مطلعية مغايرة، سنعرض لبعض خصوصياتها فيما بعد). ولا غرو، إذن، أن يمتلك السارد هذا الوضع، خاصة أن البنية العامة لرواية (الوجوه البيضاء) ترتبط، تصرّحا أو ضمنا، بشكل التحقيق الاستنتاجي أو التحقيق الإخباري، وما يستتبعهما من أشكال كتابية لها مواصفاتها الخاصة بالنظر إلى ما يعرضه النص الروائي من خصوصيات نوعية.

ولا شك أن مقارنة طبيعة المطلع الذي يفتح به كل فصل من فصول الرواية، ستمكننا من الكشف عن الحدود الوظيفية للسارد الذي يستهدف من خلال ذلك المطلع تقديم الشخصية التي ستكفل بسرد الأحداث ورصد مختلف المعلومات المرتبطة بها، بهدف تقديم وصف يشمل الكثير من المستويات، ولعل الإغراء يغري بمحاولة تقديم تلك المستويات، وهذا ما سيمكننا من حصر التصنيف الذي يعتمد السارد نفسه عند تقديمه لكل شخصية ساردة، في العناصر التالية:

١ - تاريخ ومكان الازدياد. ٢ - السن.

٣ - الحياة العائلية. ٤ - مكان الإقامة.

٥ - المستوى الدراسي. ٦ - المهنة.

وبالنظر إلى طبيعة هذه العناصر التي يعتمد عليها السارد، نلاحظ أنها تعتنى أساسا بعرض تعريفى مباشر للشخصية الساردة يستنسخ طبيعة التقرير ويتوسل لغته بهدف إشراك القارئ في عملية إعادة إنتاج الخبر الروائي، هذا مع الإشارة إلى أن خطاب السارد في المطلع يعمل على رصد بعض العناصر الحكائية بشكل مكثف ضمن إطار بنية حكاية صغرى وملخصة، فنكون النتيجة أن تدخل السارد ينحصر في حدود المقطع ولا يجاوزه - إلا نادرا - إلى خطاب الشخصية الساردة، إن المطلع

الفصل	الشخصية / الساردة	عناصر العرض التعريفى
(١) الملاكيم الشهيد	السيدة نهى جابر ( زوجة خليل أحمد جابر).	مواليد بيروت ١٩٣٨
(٢) أجساد مثقوبة	السيد على كلاكش	مواليد صيدا ١٩٤٠. مهندس، موظف في شركة الهندسة الوطنية في بيروت. متزوج، له ثلاثة أولاد. يقوم في شارع مار إلياس في بيروت العربية.
(٣) الحيطان البيضاء	فاطمة فخر (أرسلت بواب البناء الراحل محمد فخر)	السن: ٤٢ سنة
(٤) الكلب	زين علول	(لا وجود لعناصر العرض التعريفى)
	الدكتور مروان بيطار	جراح - طبيب شرعى. السن: ٦٥ سنة. عمل رئيساً لقسم الجراحة في المستشفى الألماني بيروت.
(٥) التحقيق	فهد بدر الدين	مقاتل. ٢٦ سنة. طالب سنة ثالثة في كلية الآداب. يقوم في بيروت، أعرب.
(٦) المملكات	السيدة ندى النجار زوجة نديم النجار	الابنة الثالثة لخليل أحمد جابر. متزوجة من نديم النجار. تقيم في منطقة هائلة بكار والدال صغيران. (نديم النجار: صديق العائلة، يمتلك دكاناً لأحباب «الغليزي» في جادة الاستقلال).
(٧) غناسة مؤلفة	لهاب الشخصية الساردة وحضور الساردة	

#### جدول (٤)

يقول إن المسألة تتعلق بعينية، فهو لا يستطيع  
القراءة بشكل مستواصل... (الرواية:  
ص ١٦١).

جـ - (...) سمراء، طويلة، ممتلئة الجسم،  
صغيرة العينين، الجميع يقول إنها تتمتع  
بذكاء خارق (...) وعندما ناقشه أحمد في

وكاد يقود إلى الطلاق، الزوجة عادت إلى  
منزل والديها، غير أن الأمور سويت بسرعة،  
يقول هو إنه يعيش حياة سعيدة (الرواية:  
ص ٤٥).

ب - (...) يتكلم بطلاقة، فهو في قسم  
الأدب العربى في الجامعة، لم يتابع دروسه،

المسألة، رفض بشكل قاطع، وقال إنه غير مستعد لأن يموت هكذا...» (الرواية: ص ٢١٧).

ولعل الميزة التي يمكن استخلاصها من هذا التضمن كونه يركز بشكل مركزي على فعل «قال» مما يعطى لخطاب السارد إمكانية مباشرة لرصد الأقوال وتوظيفها لخلق ذلك العنصر الحكائي الذي أشرنا إليه من قبل.

وتكشف لنا بنية المطلع أيضا عن عنصر أساسي يستحضر، تبعاً لسياقين مختلفين، علاقة السارد بالمؤلف. ويرتبط السياق الأول بمطلع الفصل الأول (الملاكم الشهيد)، في حين يرتبط السياق الثاني بالفصل السابع (خاتمة مؤقتة)، حيث يستعيد السارد خطابه دون واسطة المطلع، ويعمل السياقان معا على تكسير طبيعة المسافة التي تربط بينهما مع الحفاظ على ميثاق السارد الذي لا يتماهى مع مقصد المؤلف، وهو الحفاظ الذي يظهر مرة أخرى سلطة السارد من جهة، ويؤشر، من جهة ثانية، على إثارة انتباه القارئ والمتلقى للمسافة التي تفصل بين ما هو روائي وما هو واقعي، مسافة تعنى أساساً بخلق الإبهام لدى ذلك القارئ والمتلقى. ولذلك يأتي الاعتناء بمقصد المؤلف الواقعي ضمن خطاب السارد، أي من داخل السياق التخيلي العام لرواية (الوجوه البيضاء). والسارد، إذ يعمد إلى ذلك، يكسر سلطة هذا السياق التخيلي، حينما لا يستحضر فقط لفظة (المؤلف) من حيث هو ميثاق مرجعي عام، ولكن عند استحضاره، أيضاً، لاسم المؤلف الفعلي لهذا النص الروائي (إلياس خوري)، ويبدو الاستحضار الأول واضحاً من خلال النموذجين التاليين:

«...» وهذه المعلومات والأقوال المنسوبة إلى الزوجة، تم جمعها من مصادر مختلفة (...). ومن خلال أحاديثها المتفرقة

إلى الصديقات والجيران، ومع المؤلف نفسه الذي قام بزيارة منزل السيد خليل أحمد جابر (الرواية: ص ١٥).

«مؤلف هذه القصة يشعر بالضيق، ولا يعرف أنه لا يعرف شيئاً، بينما في العادة يعرف المؤلف جميع تفاصيل القصة، وخاصة خاتماتها، ويقدمها بالتدرج وبيضاء والقارئ يستنتج» (الرواية ص ٢٤٥/٢٤٦).

بينما يرد الاستحضار الثاني في الصفحة ٢٤٦ من الرواية، يقول السارد:

«أما في هذه القصة، فالمؤلف لا يعرف كيف يقدم الأشياء بالتدرج وبيضاء من أجل إقناع القارئ، وتسلية، وحين يكون المؤلف ضائعاً بهذه الطريقة فإن المشكلة تزداد تعقيداً، فهل يمكن أن يكون على كلاكش هو القاتل، أو فاطمة فخرو أو سمير عمرو أو فهد بدر الدين أو زين علول أو أبو سعيد أو نديم النجار أو إلياس خوري أو .. إلى آخره...».

إن هذه الأنواع من التضمينات التي تشمل أيضاً حتى اهتمام القارئ عبر الإقناع والتسلية داخل عالم التخيل السردى، تحقق صيغاً كتابية لاحتمالية الخبر الروائي على مستوى التضمن المرجعي الذي يقتزن في هذا السياق باسم المؤلف الواقعي (إلياس خوري)، وعلى مستوى التضمن النظري للكتابة الروائية نفسها، وهو التضمن الذي يكون فيه المؤلف، في العادة، ملحقاً بجميع تفاصيل القصة عند تقديمها بالتدرج للقارئ. إنه قام بزيارة منزل خليل أحمد جابر، وبذلك تظل سلطة السارد المؤطر الوحيد لجميع تفاصيل الإخبار الروائية، عبر هذا الاستقلال والحياد الذي يضعه السارد بين المؤلف الواقعي ضمن ما نطرحه رواية (الوجوه البيضاء) من وقائع وتوقعات.



## تمظهر خطاب الشخصية الساردة:

### تعهد الروى السردية:

إن السارد هو الفاعل فى كل عملية البناء التى فحسناها، وتبعاً لذلك تدلنا كل مقومات هذه العملية، بصورة غير مباشرة، على ذلك الفاعل<sup>(١١)</sup> الذى ينظم أيضاً خطاب الشخصية الساردة عبر العديد من الانتظامات النصية والبنائية، فعلى الرغم من استقلالية تلك الشخصية بفضاء الفصل، فإن هناك دائماً مسافة يستقل بها السارد ليؤطر الحدث الروائى. ويرهن حضور السارد هذا على معرفة كلية بتفاصيل القمص وأحاسيس الشخصيات، كما يرهن حضوره على الإحاطة بتشخيص متنوع لتلك التفاصيل. وعلى هذا النحو، نلاحظ أن رواية (الوجوه البيضاء) تعدد فى رؤاها السردية وفى تمظهراتها لخطاب الشخصية الساردة ولخطاب السارد بشكل متنسق ومترايط، عبر الكثير من المحاور المرتبطة ببناء العالم التخيلى للرواية وهو يسمى إلى إعادة إنتاج نمط للواقع والتقاط خيوطه ومعالجه شخصوه. ومن أهم تلك المحاور يمكننا الإشارة إلى بعضها على أن نعمل على بسط عناصرها فيما بعد: إختفاء السارد وحضوره/ الشخصية الساردة باعتبارها شاهدة/ مرتكزات خطاب الشخصية الساردة وخطاب السارد: الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر/ سياقات الحدث التخيلى/ مظاهر التراكم الحكائى. وتستهدف هذه المحاور وغيرها، مما لم نشبهه هنا، تعيين تمظهرات خطاب السارد والشخصية الساردة وتحديد أهم وظائف السارد باعتباره نسقا خطابيا يساهم فى تقديم - وتنمية - تحليلات التخيل فى رواية (الوجوه البيضاء). ويهدف هذا القسم من تحليلنا إلى الوقوف عند خطاب الشخصية الساردة فى ارتباطه الجدلى بخطاب السارد، ولهذا الارتباط الجدلى، كما سنلاحظ، عناصره الثابتة واختياراته المرتبطة بالتنامى الحدنى للرواية، ولذلك سنقتصر على تتبع خصوصيات

كل خطاب فى ارتباطه بالآخر بغية تبيان تمظهراتها فى هذا النص الروائى الذى يعدد فى رؤيته السردية ويمطها أبعاداً تستجيب لطبيعة بنائه التخيلى العام.

ويتحدد تمظهر الشخصية الساردة فى الفصل الأول (الملاك - الشهيد) بناء على اعتبار أساسى يجعل السيدة نهى جابر تسرد معلوماتها وأقوالها دون تدخل السارد، أى أن خطاب هذه الشخصية الساردة يستقل وحده بعرض أحداث وتفاصيل هذا الفصل الأول الذى يتركب من ثلاث حكايات تسردها السيدة نهى جابر لتقدم تعليلاً مرضياً لحادثة مقتل زوجها. غير أن هذا التراكم الحكائى يظل برغم ذلك، خاضعاً للرؤية السردية الواحدة التى لا تنوع كثيراً منظورات الحكى الذى يعتمد على تقنية الحوار ليكسر من رقابة السرد، والذى يظل مبشراً على شخصية نهى جابر. إن عدم تدخل السارد يمكن الشخصية الساردة من تقديم نمط معين للسرد، يركز أساساً على توظيف ضمير المتكلم من جهة، وتوظيف سرد تذكرى من جهة ثانية، أى أن خطاب هذه الشخصية الساردة يعتمد على «العرض» و«السرد»، من منظور أحادى يقدم تلك الشخصية بوصفها شاهدة ومشاركة فى بناء الحدث التخيلى، ليظل هذا المنظور الأحادى ضيقاً ومحصوراً فيما تدركه الشخصية الساردة.

ويمتد خطاب الشخصية الساردة من صفحة ١٥ إلى صفحة ٤٣ منتجاً تراكبا حكاياياً يشتمل على ثلاث حكايات متداخلة تعرض لها نهى جابر باعتبارها أساساً إمكانات محتملة لتفسير مقتل زوجها خليل أحمد جابر. ويأتى هذا التراكم الحكائى وفق الترتيب التالى:

- ١ - حكاية أحمد الابن منذ ولادته وحتى استشهاده (ص ١٧ - ص ٢٢).
- ٢ - حكاية أم عماد الكعدى (ص ٢٥ - ص ٢٦).
- ٣ - حكاية الست خديجة (ص ٢٨ - ص ٣٠).

وهكذا، وعبر هذه الحكايات الثلاث، تكشف لنا نهى جابر، باعتبارها شخصية ساردة لهذا الفصل، عن

علاقتها بزوجها خليل أحمد جابر قبل ثلاثة أشهر من وقوع عملية الاغتيال:

«ولكن ماذا أقول، أنا لم أعد أفهم، حصلت أشياء لم أفهم معناها، لم أعد أفهم معنى أى شيء، فجأة تغير خليل، منذ ثلاثة أشهر تغير بشكل كامل» (الرواية ص ٢٣ — ٢٤).

وسيركز خطاب نهى جابر على طبيعة هذا التغير الذي حدث لزوجها قبل أن يغادر المنزل، وبذلك تركز هذه الرؤية السردية على بعض تفاصيل حياة خليل أحمد جابر داخل بيته وفي إطار علاقته العائلية مع زوجته.

وتغير منظور الحكى عند نهى جابر بشكل أساسى من خلال ما ترويه عند تركيزها على الحكايات الثلاث، كما أنها لا تتردد في إبداء رأيها تجاه احتمالات كل حكاية على حدة، وإن تعددت المواقع ولحظات المعاناة. وكما سبق أن أشرنا آنفاً، فإن منظور الحكى يركز على ذكر بعض تفاصيل حياة خليل أحمد جابر العائلية مركزا في ذلك على ثلاث وحدات كبرى:

- أ - خليل أحمد جابر الإنسان العادى.
- ب - تغير سلوك خليل أحمد جابر وعزلته
- ج - مغادرته للمنزل.

وبذلك ينحصر منظور الحكى عند هذه الشخصية الساردة في حدود هذه الوحدات الثلاث، فهى جابر لا تذكر لنا شيئاً مما وقع لأحمد خليل جابر بعد مغادرته للمنزل، ولا ما وقع له خارجه، ويجدر بنا هنا أن نمثل لهذه الوحدات بأمثلة دالة على مضمونها، قبل أن نتقدم في التحليل لتوضح لنا معطياتها بشكل أفضل:

١- خليل أحمد جابر الإنسان العادى: ويركز خطاب الشخصية الساردة في هذا المحور على طريقة التذكر التي تمكنها من عرض لقاءها الأول مع خليل أحمد جابر:

«كان خليل شاباً ممتازاً، أتى إلى والدى هو والمرحوم والده وطلباً يدي، وأبى قال إنه شاب

ممتاز، عمره ٢٥ سنة وأنا أصغر منه بحوالى عشر سنوات، العمر ملائم وهو من عائلة معروفة ومتعلم وموظف، يعنى ابن حكومة، وتم النصيب، ولم أر منه إلا كل الخير...» (الرواية ص ١٦).

كما يركز خطابها على أخلاقه العالية، تقول:

«كنت أستمع إليه وهو يفخر بأنه لا يقبض الرشاوى وأشعر بالحزن، الرشوة أفضل من لا شيء، أطفال وأقساط، ومدارس وغلاء، لكنه كان لا يستمع إلى» (الرواية ص ١٧).

٢ - تغير سلوك خليل أحمد جابر وعزلته: يرتبط الحديث عن تغير سلوك خليل أحمد جابر وعزلته عند الشخصية الساردة بالاعتماد على صيغ من التداعى لإعلان خبر العزلة، مما يحيل مباشرة إلى عدم معرفة الشخصية الساردة لما يقع من تغير، ويحيل، في الآن نفسه، إلى رغبتها في المعرفة:

«لا أعرف كيف حصل هذا الشيء، والله لا أعرف، قولوا لى لماذا، قولوا لى شيئاً، أى شيء، أنا لا أعرف ولا أفهم (...) القصة، لا توجد قصة، كل شيء حصل فجأة، نهضنا في الصباح، لكنه لم ينهض من الفراش، قال لى إنه متعب، ولن يذهب اليوم إلى العمل، خرجت من البيت لكى أشتري بعض الأغراض ثم عدت فوجدته قد أقفل غرفة النوم على نفسه...» (الرواية ص ٢٤).

٣ - مغادرة خليل أحمد جابر للمنزل: وتركز الشخصية الساردة في فعل المغادرة هذا على حوار قصير يبين بوضوح الطرف العام الذى رافق المغادرة. نقرأ في صفحة ٤٢ ما يلى:

«جلس في المطبخ وأكل بهيشتين مقلبتين دون أن يتفوه بكلمة واحدة. وقف.

أنواع المحايات لمحو، دون كلل أو ملل، قصاصات  
الصحف التى كتبت عن ابنه الشهيد؛

— أنا ذاهب.

قال.

— إلى أين؟

— إلى الشغل.

— ولكنها الثالثة بعد الظهر. غدا تذهب.

غادر المطبخ. أخذ من خزانته معطفه الطويل.  
فتح باب البيت ونزل الدرج ولم يعد. يومها  
لم أراه.

هذه إذن هى الوحدات الثلاث التى تركّز عليها  
الرؤية السردية للشخصية الساردة، وهى وحدات، كما  
نلاحظ، تعنى أساسا بذكر تفاصيل عن حياة خليل  
أحمد جابر فى بيته، إنه إذن وصف داخلى لحالات  
الاكتئاب التى لحقت به بتصرفاته الغريبة داخل الغرفة؛  
غير أننا إذا تأملنا جلجا عناصر التراكم الحكائى لهذا  
الفصل الأول، أمكننا ملاحظة تركيز الشخصية الساردة  
على حكاية أحمد الابن منذ ولادته وحتى استشهاده،  
وهو تركيز لم يأت اعتباطا، ذلك أننا نجد امتداداته على  
مستوى الوحدات الحكائية الكبرى التى تفصل الحديث  
عن حياة خليل أحمد جابر ابتداء من العنصر الثانى (ب)  
والعنصر الثالث (ج)، وكان الشخصية الساردة، بذلك،  
ترد تغيير سلوك خليل أحمد جابر وعزلته، كما ترد  
مغادرته للمنزل أيضا إلى تلك الوحدة الحكائية الكبرى  
(موت الابن أحمد واستشهاده)، على الرغم من أن هذه  
الشخصية الساردة تقر بأن:

«استشهاد أحمد لم يغير شيئا، أحمد استشهد  
سنة ١٩٧٦، أى منذ أربع سنوات، لا لم  
يتغير شيء بقى خليل هو خليل، الحزن هذه  
قليلا وظهرت علامات العمر عليه، شاب  
رأسه كله، لكنه لم يتغير» (الرواية: ص ٢٠).

ولعل ما يبرر توجهنا السابق، ذلك التصرف الذى بدأ  
بمارسه خليل أحمد جابر حينما ذهب واشترى كل

«وكان بمحو، بدأ فى البداية بمحو صور  
أحمد، يبدأ بالعينين، ثم ينتقل إلى الذقن، ثم  
الأنف، وكانت الجرائد تتمزق بين يديه،  
لكنه لم يكن يمل، يشتغل طول النهار  
ويغمغم، كأن حمى أصابته أو كأن شيطانا  
ركبه أو لا أعرف (...). ثم بدأ بمحو الكتابة،  
بمحو اسم أحمد، يبدأ باسم العائلة ثم ينتقل  
إلى كلمة خليل ثم بمحو اسم أحمد ثم  
كلمة شهيد، ثم بمحو كل شيء كتب عنه»  
(الرواية: ص ٢٥ — ٢٦).

غير أن عملية المحو لم تقتصر فقط على المغلف  
الأسمر الخاص بما كتبه الصحف عن الشهيد أحمد،  
بل ارتبطت أيضا بالملصق الملون الذى يخصص لكل  
شهيد:

«وبعد أن انتهى من الصحف انتقل إلى  
الملصق (...) الملصقات مرمية فى أرض  
الغرفة، وهو يجلس على ركبتيه (...) بمحو  
الصورة الكبيرة، يبدأ بالعينين ثم ينتقل إلى  
الذقن، وعندما تصبح الصورة غائبة عن اللون  
الرمادى والمزق التى تحدها المحاية، كان ينتقل  
إلى الكتابة» (الرواية: ص ٣٦).

وبموازاة العناصر السالفة، يبدو أن تركيب الحكاية  
الثانية من منظور ما تقدمه الشخصية الساردة، وإن كان  
ينوع فى بنية الخبر الروائى، لا يكشف عن أية علاقة مع  
خليل أحمد جابر، بل يبدو أيضا أن الشخصية الساردة  
غير مقتنعة بتبرير «أم عماد الكعدى» لتفسير ما حدث  
لخليل أحمد جابر، فالأمر لا يتعلق (بالعمر الصعب)  
كما حدث لمثير الكعدى حينما أغلق عليه، أيضا، باب  
غرفته وهو فى سن السابعة والأربعين ولم يبرحها مدة  
أسبوعين (ص ٢٦)، ولكن خليل (رجل كامل)

وترتكز الرؤية السردية، في هذا الفصل أيضا على غرار الفصل الأول، على تراكم حكايات يشتمل على أربع حكايات يفترض ضمنيا توحيدها بالسباق العام للحدث التخيلي المتمثل في مقتل خليل أحمد جابر، ويتميز هذا الفصل بحضور لصوت السارد الفعلي وتدخلاته في توجيه مسار خطاب الشخصية الساردة وتراكمه الحكائي. وقبل أن نفصل الحديث عن خصوصيات ذلك الصوت السردى، نرى لزاما علينا أولاً عرض معطيات ذلك التراكم الحكائي حتى نتضح لنا بعض تجلياتها النصية وأبعادها على مستوى التركيب النسقي لهذا الفصل الثانى.

١ - الحكاية الأولى: حكاية الطبيب الأرمينى خاشادور يهان وزوجه .

٢ - الحكاية الثانية: علاقة على كلاكش بصديقه موسى كنج .

٣ - الحكاية الثالثة: حادثة سرقة سيارة على كلاكش .

٤ - الحكاية الرابعة: لقاء على كلاكش بخليل أحمد جابر .

وكما سيتضح لنا فيما بعد ، فإن الشخصية الساردة لا تقوم وحدها بسرد عناصر هذا التراكم الحكائي ، وإنما تتعدد الرؤية السردية في هذا الفصل بتعدد مواقع كل حكاية على حدة ، تبعاً لما يطرأ من سياقات ومواقف تنطلق من سياق خروج خليل أحمد جابر إلى الشارع ، وتمتد إلى موقف لقائه بعلى كلاكش فى نهاية هذا الفصل .

لقد سبق لنا أن أشرنا ، عند مقارنتنا لبعض ما يميز الفصل الأول من معطيات تخص الرؤية السردية ، إلى أن الشخصية الساردة «نهى جابر» قد ركزت فى خطابها على الامتدادات أو التصعيدات النفسية لأثر استشهاد أحمد الابن على خليل أحمد جابر ، وذلك عبر تتبعنا

(ص ٢٦) ، ولا مجال لأى تشابه بينه وبين منبر الكمدى . هكذا إذن ، يبقى الاحتمال الثالث الذى يقدمه هذا التراكم الحكائي الأولى من خلال عرض الشخصية الساردة لحكاياتها مع «الست خديجة» التى تكتب الحجاب وتحضر الأرواح وتتكلم مع ملوك الجان والعفاريت (ص ٢٨) ، ولعل فى الاستعانة بعلم «الست خديجة» مخرجاً لخليل أحمد جابر ، غير أن هذا الاحتمال لا يقنع أيضاً الشخصية الساردة لتقديم مبرر حقيقى لحالة خليل ، فتخلص إلى النتيجة التالية :

« (...) أنا يا عمى لا أومن بقصر الجان والعفاريت ، حكاية القط لا معنى لها ، تجليط ، كله تجليط ، يضحكون عليها وبأخذون المال » (الرواية : ص ٣٤) .

يتضح لنا مما سبق عرضه بخصوص حدود الرؤية السردية عند نهى جابر ، باعتبارها الشخصية الساردة لهذا الفصل ، أنها رؤية تركز على تراكم حكايات ثلاثى الأبعاد يشغل فضاء هذا الفصل ويتركز على عناصر الحكاية الأولى وامتداد آثارها النفسية والعاطفية على تصرفات خليل أحمد جابر وسلوكه ، كما تتميز هذه الرؤية السردية بتركيزها على علاقة نهى جابر بزوجه قبل ثلاثة أشهر من وقوع هذه الجريمة «المروعة الرائعة» ، دون أن يتدخل السارد فى توجيه مسار الأحداث ، باستثناء ملاحظته الواردة بين قوسين التى تفسح المجال لتصوير نهى جابر واقفة أمام صورة ابنها . يقول السارد :

« المرأة تنظر إلى صورة ابنها فى ثياب الملاك ، تنهض بانجماهما ، تمسحها بكفها ، وتقف طويلاً صامتة أمامها » (الرواية : ١٨) .

ويمتد الفصل الثانى من رواية (الوجوه البيضاء) من صفحة ٤٥ إلى صفحة ٧٤ ، وتركز فيه الشخصية الساردة «على كلاكش» ، على بعض اللحظات العابرة التى تخص خليل أحمد جابر بعد مغادرته للمنزل ،

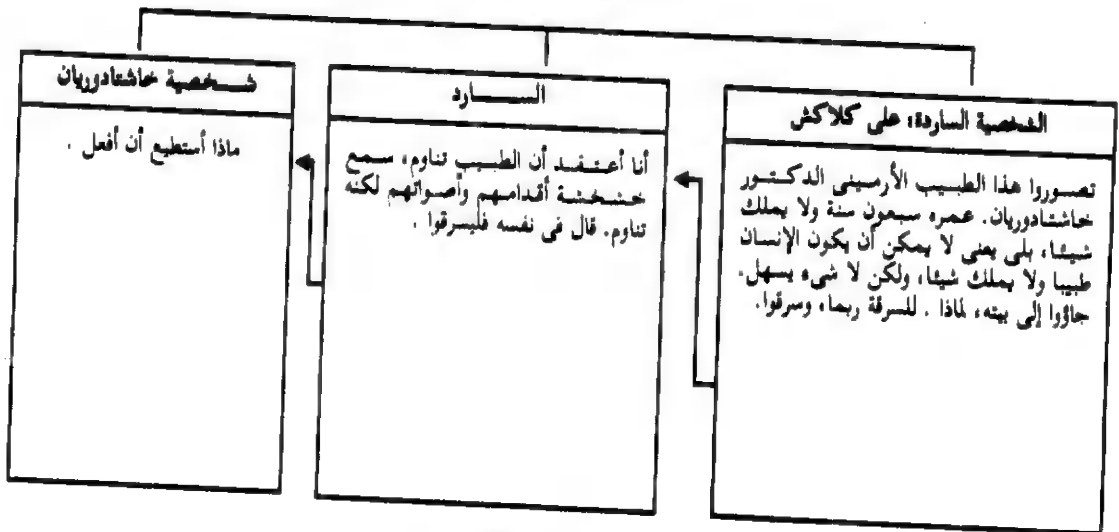
لبعض مواقف هذا الأخير خلال عزله داخل غرفته. ونحن إذ نذكر بما يميز هذه الرؤية السردية من تركيزها على هذا البعد النفسى، فما ذلك إلا لأن الشخصية الساردة «على كلاكش» فى هذا الفصل الثانى، تركّز، ومن موقع خاص بها، على آثار التفكك الاجتماعى الذى يصاحب الحروب الأهلية، وعدم الاهتمام، فى مقابل ذلك، بالبعد النفسى الذى تم التركيز عليه فى الفصل الأول، فلا غرو إذن أن تستهل الشخصية الساردة خطابها بالتركيز على أهمية آثار ذلك التفكك الاجتماعى. نقول الشخصية الساردة :

«شئ محير أن لا أعرف ماذا يحصل، أن أقول إنها اضطرابات نفسية لا معنى لها.. لكن، ألا يستطيع أحد ضبط الجريمة.. الجريمة تنتشر كأنها الوباء، الطاعون يأكلنا من الداخل.. هذا هو التفكك الاجتماعى الذى يصاحب الحروب الأهلية» (الرواية: ص ٤٥).

وتنتقل الشخصية الساردة، بعد هذا التحديد الأولى مباشرة، إلى الحديث عن الحكاية الأولى الخاصة بالطبيب الأرمينى خاشادوربان وزوجه، غير أن الرؤية السردية لهذه الشخصية الساردة تقتصر فقط على تقديم تصور عام لهذه الحكاية ومن موقع محاهد، ليتدخل السارد مقدما توضيحا أوليا فى شكل اعتقاد لا يتعدى الجملة الواحدة، قبل أن يترك المجال لشخصية خاشادوربان التى لا تستولى على سرد تفاصيل الحكاية، وإنما تكتفى فقط بصياغة التساؤل، ليأخذ السارد بعد ذلك موقعه فى سرد تفاصيل بعض عناصر الحكاية. وبإمكاننا التمثيل لهذه السياقات التعبيرية بالفقرة التى تؤثر على ماسبق عرضه ضمن صفحة ٤٦ من الرواية، [فى الجدول رقم (٥)].

هكذا إذن، تتعدد الرؤية السردية فى هذا الفصل التى تنقسمها كل من الشخصية الساردة والسارد والشخصية الروائية انطلاقا من لحظات رصد معينة تبين أيضا عن تعدد فى المنظورات الحكائية التى تمنح الشخصية الروائية دور الفاعل فى سرد الأحداث بنفسها،

### الرؤية السردية



جدول رقم (٥)

المعنى دورها المباشر فى استقلاله عن أى سارد، أم أن وجودها الشخصى هو فى المحصلة النهائية من وجود سارد يحايشها؟ وبعبارة أخرى: هل يكفى أن تتكلم الشخصية فى العمل الأدبى بضمير الأنا حتى ينتفى دور السارد الثانى خلفها؟<sup>(١٦)</sup> لقد اعتمدنا إعادة طرح هذا السؤال ضمن هذا السياق تحديداً، بالنظر إلى ما تقدمه رواية (الوجوه البيضاء) من خصوصيات تعدد وتداخل الرؤية السردية، على الأقل فى هذا الفصل الثانى، ذلك أننا نجد حضوراً متوازياً لصوت الشخصية الساردة ولصوت السارد، كما نلمس حضور صوت الشخصية الروائية، أو بالأحرى الشخصيات الروائية التى تتكفل بسرد ما وقع لها بشكل مباشر وغير مستقل، بحيث يظل سردها مؤطراً بالقدر الذى يسمح به السارد، وبالقدر الذى تسمح به الشخصية الساردة. وبالنظر إلى هذه المعطيات، يتضح لنا أن الشخصية الروائية لا تؤدى دورها المباشر فى الحكى باستقلال عن صوت السارد، وبالتالي فإن وجودها مرتبط بالسارد الذى يحايشها ويثوى خلفها.

وعلى هذا النحو، تتعدد طرائق تقديم الحكاية الأولى من الحكايات الأربع المشكلة للتراكيب الحكائية الذى يحتوى عليه هذا الفصل من رواية (الوجوه البيضاء)، حيث يتم التركيز، وبالتالى، على ثلاث رؤى سردية مختلفة المواقع يمثلها صوت الشخصية الساردة (على كلاش)، والسارد، والشخصية الروائية (الطبيب خاشنادوريان وزوجه). وتركز هذه الحكاية الأولى على مقتل الدكتور بمنزله من قبل ثلاثة شبان: سمير الصمد، وأحمد الحسينى، وعاصم كلاج، واغتصاب زوجه من طرف سمير قبل قتلها هى الأخرى، وقد كان هدف الشبان الثلاثة متمثلاً فى سرقة منزل الدكتور، غير أنهم لم يظفروا فى النهاية إلا بسوار الزوجة. وهكذا، يتم تقديم هذه الحكاية اعتماداً على تعدد للرؤية السردية كما أسلفنا، وهو التعدد الذى ينطلق من صوت الشخصية الساردة:

بحيث يصبح بالإمكان أن تقاس أهمية الشخصية حسب آثار غيابها، فكيف نحكى الحكايات بدونها، لنخصها، نحاكمها، نتحدث عنها، نتذكرها؟<sup>(١٧)</sup> من هذا المنظور، تساهم الشخصية الروائية فى سرد الوقائع من منظور خاص بها ضمن النسق التخيلى العام لخطاب السارد الذى يظل المؤطر الوحيد لكل من خطاب الشخصية الساردة وخطاب الشخصية الروائية، ما دامت الشخصيات تمثل شخصواً، حسب الموجهات الخاصة بالتخييل<sup>(١٨)</sup>. ولذلك، غالباً ما يمنح السارد فى رواية (الوجوه البيضاء) سلطة الحديث للشخصية الروائية، فتتقاسم بذلك الأدوار - على الأقل فى هذا الفصل الثانى - بين هذه المحافل التخيلية الثلاثة لتتعدد الرؤى السردية وتتعدد، بالتالى، منظورات المحكى، بخلاف الفصل الأول الذى ظل مؤطراً بصوت الشخصية الساردة (نهى جابر) واختفاء السارد، مع الاستعانة بصوت الشخصية الروائية باعتبارها شخصية مساعدة فى صوغ مسار التراكيب الحكائية كما لاحظنا ذلك سابقاً. وهكذا إذا كان السارد والمسرد له محافل داخلية (التلفظ - المتلفظ به) مقامة ضمن وعبر النص، «كائنات من ورق»، فهى أيضاً، إذا أضفنا إلى ذلك أنه بإمكانهما أن يكونا داخل - حكايتين Intra- Diégétiques (مساهمين فى الحدث)، ستفق على أنه سيصبح من الصعب إقصاء مقولة الشخصية من تحليل السرد، وبالمقابل إقصاء (إبعاد) السرد من تحليل الشخصية. هذا بالإضافة إلى أنه داخل العلاقة بين السرد - الشخصيات يتبين المنظور السردى، وجهة النظر والتبشير<sup>(١٩)</sup>. هذه إذن اعتبارات أولية علينا أن نأخذها بعين الاعتبار، لأننا نفترض أن الشخصيات توجد، تتصرف، تشاهد، تعلم، وتتكلم ضمن وعبر التخييل، وضمن وعبر السرد<sup>(٢٠)</sup>، بحيث يمنحها السارد دوراً فاعلاً فى توجيه مسار الأحداث والتشديد على حضورها داخل النص الروائى، فتتولى بنفسها عملية السرد والحكى، ولعل فى هذا ما يطرح علينا سؤالاً وجيبها: هل تؤدى الشخصية بهذا

(ب) : التعبير بالخبر المنقول: حيث يعتمد السارد إلى صياغة تعبير عبر أسلوب غير مباشر عادة ما يستهله بفعل (قال) ، ليؤشر على ارتباط أسلوبه غير المباشر بأسلوب الشخصية الروائية - الساردة وهي تميد صياغة الحكاية من الموقع الذي حدده لها هذا السارد. ومن أجل توضيح هذا التشكل التعبيري الثاني، نكتفى في هذا السياق بالتمودجين التاليين:

\* «يقول سمير إنه لم يفكر بالأمر مسبقاً، حدثت المسألة بالصدفة، وعندما وضع أحمد يده على فمها لمنعها من الصراخ، وكنت أنا أجلس على حافة السرير مستعداً لمساعدته، رأيتها تحاول القفز...» (الرواية: ص ٥٥).

\*\* « قال إنه أمسك بها من فمها. لكنه فوجيء. فوجئت به فوقها. ثم بدأ يضاجعها وأنا أنظر» (الرواية: ص ٥٦).

وبالنظر إلى هذين التشكيلين التعبيريين المرتبطين بحضور السارد، يتضح لنا جلياً أنهما تشكلا يتراوحان بين ثلاثة محاور، يمكننا حصرها فيما يلي بهدف تحديد خلاصتنا الأولية:

(١) المحور الأول، ويمثله التشكل المهاديد (النموذج أ).

(٢) المحور الثاني، ويستند في طرائق صياغته على «خطاب منقول» يحتفظ بالمضمون» التعبيري للشخصية. ويلخصه تبعاً للتقديرات الانفعالية للسارد (النموذج ب - \*).

(٣) المحور الثالث، ويعتمد فيه السارد على «أسلوب مباشر» لا يخضع فيه الخطاب لأية تعديلات نظراً للطابع الاستنادي الذي يميزه. (نموذج ب - \* \* \*).

تلك إذن بعض الخصائص التي تميز هذا الفصل الثاني على مستوى تعدد الرؤى وتظاهرات السارد

«هل هذا معقول، أنا قرأت الخبر في الجريدة، كما قرأت خبر السيد خليل، هل معقول، ثلاثة مسلحين يقتحمون الشقة، يقتلون الطبيب ويختصمون زوجته ثم يقتلون، ويسرقون ويذهبون. امرأة عمرها ٦٥ سنة تفتصب من قبل شاب في التاسعة عشرة هل يمكن أين نحن، وهذا ما جرى للمسكين خليل الله يرحمه، عذبه وقتلوه، هكذا قرأت في الجريدة، لكنني رأيته ولم يكن يفعل شيئاً، كان مثال الرجل المسالم، صحيح أنه كان يقف على الرصيف ويلتفت يمينا وشمالا، لكن هذا ليس ذنباً حتى يموت بهذه الطريقة البشعة» (الرواية: ص ٥٢).

يمكننا في البدء أن نلاحظ أن تعدد الرؤية السردية يشمل أيضاً إعادة سرد الحكاية نفسها من منظورات متعددة لها امتداد بالحكاية الإطار، الشيء الذي يجعل هذه المنظورات تكشف لنا عن سياقات حكاية تتعاقب فيما بينها تركيباً من خلال تدخل السارد نفسه، فنعيد، من جديد، نعرف حكاية مقتل الطبيب بعد اغتيال الجناة الثلاثة الذين يتحولون إلى ساردين، يسرد كل واحد منهم جزءاً من الحكاية التي يظل السارد مؤطراً لها وحاضراً في تقديمه لكل منظور على حدة، وتلك خاصية يحدد من خلالها السارد أيضاً شكل حضوره تبعاً لتشكيل تعبيرى يتراوح بين:

(أ) : التعبير التقديمي: وهو أسلوب محايد يكتفى من خلاله السارد بدور المقدم، ولعل النموذج التالي يوضح لنا هذا التشكل في عموميته:

«عاصم يروي: سيدنا القضية بسيطة. كنا نرصد السرقة، نحن طفرانين، والجميع صاروا أغنياء، وعرفوا أن الطبيب يمتلك مجوهرات ثمينة...» (الرواية: ص ٥٤) (١٧).

كلاكش بخليل أحمد جابر، وهو اللقاء الذى عادة ما يتم فى الخارج، على عكس الفصل السابق، حيث كان لقاء نهى جابر مع خليل يتم فى الداخل، أى داخل المنزل.

أما فى الفصل الثانى فنلاحظ :

(١) تركيز الرؤية السردية فى هذا الفصل على أهمية البعد الاجتماعى الذى عادة ما يصاحب الحروب الأهلية، واعتبار الاضطرابات النفسية لا معنى لها، وبالتالي فإن الدلالة المصاحبة لهذه الرؤية تخضع لطابع احتمالى يعنى بالبحث فى ظروف الحياة الاجتماعية.

(٢) تعدد الرؤية السردية لرصد مختلف تفاصيل التراكب الحكائى من خلال تعدد للأصوات الساردة.

(٣) احتفاظ السارد بدور المؤطر العام لهذا التراكب الحكائى وفق تشكيلات تعبيرية تنوع فى بنية الخبر الروائى.

يمتد فضاء الفصل الثالث من صفحة ٧٥ إلى صفحة ١٢٦ مشكلا بذلك، على غرار الفصل السابق، تراكبا حكائيا بمظهر توظيفات موازية لصوت السارد وصوت الشخصية الساردة (فاطمة فخرو، أرملة بواب البناية الراحل محمد فخرو)، من خلال تعدد ضمنى للرؤية السردية وأبعادها المؤشرة على دور السارد الفاعل ضمن إطار ما يقدمه هذا الفصل من معطيات حكائية. ويمكننا إجمالاً تحديد عناصر هذا التراكب الحكائى فيما يلى:

(أ) الابن على فخرو وحكاية مسوته من على السطح.

(ب) حكاية محمود فخرو وقتله على أيدى المسلحين.

(ج) علاقة فاطمة فخرو بخليل أحمد جابر.

ضمنها. وإذا كان التراكب الحكائى (علاقة على كلاكش بصديقه موسى كنج - وحادثة سرقة على كلاكش) لا يخرج عن الإطار السابق، فإنه يتميز بسيطرة لصوت الشخصية الساردة ودورها المباشر فى سرد تفاصيل هذا التراكب الحكائى استنادا على ما تبقى فى الذاكرة : «على كلاكش يتذكر» (الرواية: ص ٥٩)، غير أن المظهر اللافت للنظر فى هذه التراكب الحكائى يتمثل أساسا فى استناد الشخصية الساردة على خاصية الحوار ضمن السياقات الحديثة، مما يفسح المجال مرة أخرى لتنوع مظاهر الأدوار السردية وتعدد رؤاها عبر خاصية الحوار تلك:

«سألتنى ماذا كان يريد منى عندما أغلق باب الصالون.

- لاشىء، مجرد تفاصيل عن البيت الجديد.

- أنت كذاب. سمعت اسم ناديا. ماذا قال عن ناديا.

- لا شىء. وأمسكت الصحيفة، مدعيا القراءة» (الرواية: ص ٦٢).

وبالنظر إلى ما وصلنا إليه من تحليل لهذه التحديدات المرتبطة بطبيعة التراكب الحكائى وعلاقته بتعدد الرؤية السردية، أصبح بإمكاننا طرح التساؤل التالى الذى سننتقل من خلاله إلى محور آخر من هذا التحليل: ما علاقة طبيعة ذلك التراكب الحكائى الذى حددنا بعض معالمه، بالحكاية الإطار المتعلقة بمقتل خليل أحمد جابر، وما أبعاد هذه الحادثة على مستوى الرؤية السردية للشخصية الساردة ؟

تمكننا القراءة الأفقية لهذا الفصل من الرواية من تتبع علاقة طبيعة هذا التراكب الحكائى بالحكاية الإطار من خلال مستويات متعددة، لها ما يبررها استنادا إلى ما تعكسه الرؤية السردية للشخصية الساردة من مواقف لها خصوصياتها وأبعادها الدالة؛ وتمكننا مشروعية القراءة الأفقية من تتبع مختلف المراحل التى تطبع لقاء على



ومن ذلك أيضا:

«المصائب، والمصائب تتبعنى، منذ أن جاء بها  
من هناك ثم أمسك بها من يدها وأتى بها  
إلى بيروت» (الرواية: ص ٧٧).

على أن هذا التراكب الموازى، بين خطاب  
الشخصية الساردة وخطاب السارد، يعرف عدة مظاهر  
لعل أهمها ذلك التقابل الذى يقيمه السارد فى حالة  
تلفظ الشخصية بخطاب حوارى مباشر يظل عبره خطاب  
السارد مستقلا وراصدا لعناصر وضع الحوار المباشر.  
ونكتفى للتمثيل على مظاهر هذا التقابل بالفقرة التالية:

«أنا لا أستطيع أن أنسى السيارة.

قالت فاطمة لزوجها وهم يدخلون إلى بناية  
فى القنطارى.

- هذا بيتنا الجديد.

قال محمود لزوجه.

وكان بيتا كاملا، تلفزيون وراديو وبراد وكل  
شئ.

- السيارة جميلة ومريحة.

قالت فاطمة» (الرواية: ص ٨٦).

وإذا بحثنا عن أساس لسانى للتمييز بين كلام  
الشخصيات الروائية (الساردة) و كلام السارد، فإنه  
يتوجب علينا، من البداية، أن نلجأ إلى التعارض بين  
كلام الشخصيات الروائية (الأسلوب المباشر) و كلام  
السارد. ومثل هذا التعارض من شأنه أن يفسر لنا، لماذا  
نشعر بأننا أمام أفعال حينما يكون النمط المستخدم هو  
التمثيل أو العرض، بينما يخفى هذا الشعور حينما يكون  
المستخدم هو الحكى. وكلام الشخصيات الروائية يتمتع،  
فى كل عمل أدبى، بوضع خاص<sup>(١٨)</sup>، ينوع فى بنية  
الخبر الروائى. واستنادا إلى هذا التنوع الذى يظهروه  
التراكب الحكائى الموازى على مستوى خطاب الشخصية

وتشدد هذه العناصر الثلاثة على حضور السارد  
ومساهمته فى توجيه مسار كل تراكب حكائى، فيغدو  
صوت السارد ممثلا لعناصر حكائية من بين أصوات  
أخرى للشخصيات الساردة التى تتحم من مواقعها  
الخاصة أجزاء كل حدث حكائى، وبذلك تعرف  
مظهرات الرؤية السردية تراكبا موازيا آخر يتعالق مع  
معطيات هذا التراكب الحكائى، وفق مظاهر السياقات  
الحداثى ودورها فى صياغة العناصر التخيلية لفضاء هذا  
الفصل من الرواية. إن حضور السارد الفعلى، إذن،  
ومساهمته فى توجيه مسار كل تراكب حكائى، يؤشران  
على «معرفته الكلية» لمعطيات كل مسار عبر تدخلاته  
المحددة والمركزة التى تفصح عن سلطته وأدواره النصية  
الراصدة لأفعال ومواقف الشخصية الساردة، وتلك هى  
خاصية التراكب الموازى الذى يتعالق مع التراكب  
الحكائى الذى حددنا عناصره أعلاه؛ فيصبح بذلك  
السارد مشاركا فى بناء العالم الحكائى، ونسقا خطابيا له  
خصوصياته ودلالاته، وبإمكاننا التمثيل لهذا التراكب  
الموازى بالفقرات النصية التالية بوصفه خطوة أولية  
لتوضيح معالم ذلك التراكب الذى لا يخرج عن قاعدة  
يتخذ وضعها توزيعيا وفق ما يلى:

١- خطاب الشخصية الساردة — ٢- خطاب السارد.

— «شو هالمصيبة، مصيبة جديدة، من يوم ما  
خلقنا و مصائب.

وفاطمة فخرو لا تفهم الآن أسباب هذا  
الوضع الجديد، فهى لا علاقة لها بالرجل لا  
من قريب ولا من بعيد...» (الرواية: ص ٧٥).

من ذلك أيضا الفقرة النصية التالية:

«لماذا يجرونى إلى هنا.

نسأل وهم ينظرون إليها بعيون مليئة بالفضب  
وبوجهون إليها أسئلة لا تخصى» (الرواية:  
ص ٧٦).

التراكب الحكائى المؤطر لبنية المحكى فى هذا الفصل، عبر صيغ خطاب غير مباشر يحافظ على نسق الترابط العام لعناصر ذلك التراكب. يقول السارد:

«تسأل عن اسمه

يسعل وهو يخرج عجوة الزيتون من فمه، ثم يقول لها إنها امرأة عظيمة ويحدثها عن أمه» (الرواية: ص ٨٩).

وتساهم صيغ التداعى المشار إليه سابقا، فى خلق وحدات حكائية تعلن من خلالها شخصية خليل أحمد جابر عن إحياءات استذكارية وأحداث مشتتة. من ذلك مثلا، حديث أحمد جابر عن أمه التى ذهبت لزيارة قبر الرسول ولم تعد (ص ٨٩)، وحديثه عن الشرأشف البىضاء وعن أحمد وابنه (ص ١٠١)، أو عن الملاكمة (ص ١٠٢)، الذى يظل حديثا يخضع بدوره لصيغ خطاب مزدوج يتراوح بين الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، مستجيب بذلك لطبيعة هذان خليل أحمد جابر، موقف الهذيان هذا الذى تتعاطف معه فاطمة فخرو، وكما ينص على ذلك تدخل السارد:

«وفاطمة تعلم بماذا تجاوبه، إنه يهذى، لكن الحق معه، ربما الحق معه» (الرواية: ص ١٠٣).

بهذه الاعتبارات، وغيرها، تنوع الرؤية السردية فى هذا الفصل من طرائق تعددها، وهو التعدد الذى لا يلغى حضور السارد ودوره فى توجيه مسار الحدث/ الأحداث، على الرغم من أنه يمنح الشخصية الساردة مسافة تمكنها من التعبير عن همومها وتصوراتها وهذيانها، إلا أنها مسافة تظل مؤطرة من قبل هذا السارد العالم بذلك الحدث وتلك الأحداث التى تنوع فى تحقيقات هذه الرؤية السردية.

وخطاب السارد، تقدم لنا حكاية مسوت على الابن وحكاية موت محمود فخرو على أيدي المسلحين، وتعرف كل حكاية التمثيل نفسه الذى حددنا بعض معالنه فى الفقرات السابقة، والمؤشر على الحضور الفعلى لصوت السارد الممثلة لرؤية من الخلف يرصد عبرها، ومن خلالها، مختلف التفاصيل:

«ركضت فاطمة.. نزلت مسرعة، كان الصبي مهشما، كتلة من الدم والعظام المكسورة والثياب، ورأت وجه فادى، كان شيئا مختلفا. وجه يرتعد، وهو يرتجف ويصرخ ويبكى، ثم انحنى على الصبي وحمله إلى المستشفى» (الرواية: ص ٨٥).

«تقدمت باتجاهه، لكن الرصاص كان يثر فى الغرفة، وقفت فى الزاوية المقابلة انحنى. وهو يقف، يركع، رأى الدم، لم يكن يحمل مسدسه، كان الدم، يركع، ثم ينحن ويسقط على جنبه الأيسر» (الرواية: ص ١١٩).

وتتقدم الرؤية السردية فى هذا الفصل الثالث فى تعالقها مع التراكب الحكائى، بخصوص علاقة فاطمة فخرو بخليل أحمد جابر، مؤطرة بصوت السارد الفعلى فى مواقع متعددة من فضاء هذا الفصل، مقدمة بذلك مجموعة من المعلومات الإضافية حول وضع خليل أحمد جابر بالخارج عبر الكثير من الحوارات التى نقيمها معه فاطمة فخرو التى يعبر من خلالها عن الكثير من همومه وتداعياته الذاتية من زوايا متعددة تفتح عنده على إحالات تلامس الظروف المحيطة به وتسرر فى آن تصرفاته السلوكية، فعبر التداعى إذن، يمنح السارد لشخصية خليل أحمد جابر سلطة الكلام والاستذكار واستبطان علائق ثابرة فى أحماق الذاكرة، بوصفها عناصر يصبح من خلالها السارد مجرد وسيط فى نقل تفاصيلها وتحقيقاتها الكلامية التى تكسر من خطية ذلك

الشخصيات الساردة وبالعالم التخيلي الذي يعرضه وبحكيه، استنادا إلى مصادر متعددة ومتنوعة تكشف عن وظيفة إثباتية أو تصريحية يعلم من خلالها السارد على مصادر خبره التخيلي، وإذا كانت الإشارات التي تخص تحليل أحمد جابر في هذه الفصل تقتصر فقط على العثور على الجثة (ص ١٤٨)، ونشر النص الحرفي لتقرير الطبيب الشرعي الدكتور مروان بيطار (ص ١٥٧)، فإن تراكمه الحكائي المؤطر لخطاب السارد ينوع في أبعاده الدلالية المرتبطة بتلك الإشارات؛ هكذا تشكل حادثة «بنك أوف أمريكا» مطية للحديث عن مقتل الأمريكي جون كروند ماكسويل من قبل المناضل على شميب، ويعتمد السارد في صياغة تفاصيل هذه الحادثة على خبر صحفي يتكفل بقراءته أبو خليل. يقول السارد:

«أبو خليل يقرأ؛

«الذي قتل الأمريكي جون كروند ماكسويل هو على شميب الذي أفهم ماكسويل، بواسطة أحد الرهائن، لأنه يجهل الإنجليزية، أنه يريد قتله، لأن مهلة الإنذار التي أعطاهها للسلطة انتهت. فقال له الأمريكي متوسلا، لا تقتلني، ثم أطلق على شميب النار على الأمريكي في ظهره فسقط الأمريكي على بطنه بصرخ ويتوسل لعلى الذي رفضه مع مسلح آخر، يعتقد أنه جهاد أسعد، وأطلق عليه الرصاص مجددا، فأصابه في صدره وفارق الحياة» (الرواية: ص ١٣٤).

وإذا كان هذا الخبر الصحفي يشكل «إيهاسا مرجعيا»، أي إشارة سميائية متغيرة عن الواقع الحدوثي، مادام الأمر يتعلق «بلغة صحفية» مدمجة داخل النص في شكل استشهاد على لسان «أبو خليل»<sup>(١٩)</sup>، فإن الخبر نفسه يخلق امتدادا حواريا يكذب ما ورد في هذا الخبر من معلومات:

ويمتد الفصل الرابع من صفحة ١٢٧ إلى صفحة ١٥٩، وهو فصل يتميز عن الفصول السابقة بتركيبة خاصة وبأبعاد دلالية مغايرة لتلك حددنا بعض معالمها آنفا، ذلك أنه فصل يخلو من المطلع الذي عودنا السارد في الفصول السابقة أن يفتتح به الحكاية؛ وعلى الرغم من غياب هذا المطلع التعريفي الذي يخص كل فصل لشخصية ساردة، فإن بنية هذا الفصل تظل أيضا خاضعة لتعدد الرؤية السردية تبعا لتعدد الشخصيات الساردة.

وينقسم الفضاء النصي لهذا الفصل الرابع المعنون بـ «الكلب» إلى ثلاثة أقسام مركزية، يمتد القسم الأول من صفحة ١٢٧ إلى صفحة ١٥١، يوطره صوت السارد الفعلي الذي يعرض لنا تركيبة حكاية تنمو علائقيا من بدء الحديث عن حادثة «بنك أوف أمريكا» واعتقال زين علول فالعثور على جثة خليل أحمد جابر، بينما يمتد القسم الثاني من صفحة ١٥١ إلى صفحة ١٥٩، يوطره حكايتان مترابطتان فيما بينهما؛ حكاية الطبيب غسان بيطار ابن الدكتور مروان بيطار، وحكاية الدكتور سليم إدريس، لينفتح هذا القسم على قسم ثالث يختص بنشر النص الحرفي لتقرير الطبيب الشرعي د. مروان بيطار، كما صدر في صحف بيروت صبيحة يوم ٢٣ نيسان (أبريل) ١٩٨٠.

ويساعدنا هذا التقسيم الفضائي الأولي على إبراز طابع التراكم الحكائي الذي ينظم هذا الفصل، وهو التراكم الحكائي الذي يكشف أيضا عن تعدد في الرؤية السردية انطلاقا من الحضور الإجباري للسارد، وهو الحضور الذي يحقق لدى القارئ استراتيجيات خاصة للتواصل تحافظ على دور السارد في تقديم التفاصيل ومراحل تحققها، إنه الحضور القائم على معرفة كلية ورؤية من الخلف تمكنه من اكتساب معرفة بذاته وببقية

« هل هذا معقول يا شباب. هذا حرام.

يقول أبو خليل.

« ثم نحن مع إسرائيل، الحرب هناك. هذا غلط.

« هذا كذب. كذب.

قال زين علول.

« على شعب لم يقوصه من ظهره، قوصه في صدره، نحن لا نقوص من الظهر، هذا كذب. الدولة تكذب» (الرواية: ص ١٣٤).

ولذلك أيضا تم اعتقال زين علول واستنطاقه وتعذيبه، لأنه قال أشياء قد يفهم منها أنه يدعو إلى حمل السلاح ضد السلطة والانتماء إلى تنظيم على شعيب (ص ١٣٥ - ١٤٠)، وهكذا يبدو أن هذا التراكم الحكائي الأول (حادثة بنك أوف أمريكا - اعتقال زين علول) يسعى لتأكيد ضرورة وضع حادثة خليل أحمد جابر في إطارها السياسي الصحيح، في مواجهة الحاصلة على الأرض اللبنانية، في الحرب الأهلية المتفاقمة، وفي الصراع العام القائم في المنطقة العربية إجمالا، ويصبح التفكير في مقتل خليل تفكيراً ليس في البعد الاجتماعي أو الطبقي وحسب، بل أيضاً، وبخاصة، في البعد السياسي الذي يمثل (٢٠).

وإذا كانت الرؤية السردية في القسم الثاني من هذا الفصل، تضعنا أمام التمثل نفسه الذي أشرنا إليه سابقاً بخصوص الرؤية من الخلف وامتلاك السارد وضعا يمكنه من تتبع تفاصيل الحكاية، عبر معطيات الخطاب المباشر المرتبط بصيغ الحوار، أو الخطاب غير المباشر والمنقول، فإن هذا القسم يمثل أيضاً بأبعاد دلالية تظل مرتبطة بالإطار العام للتراكم الحكائي كما عرضه القسم الأول من هذا الفصل، وبذلك يضعنا هذا القسم الثاني أمام التشكل الخطابي نفسه لمحفل السارد، وهو التشكل الذي

يخصب أبعاد الرؤية السردية ويعدد تمظهراتها قصد إغناء تلك الأبعاد الدلالية على مستوى التخييل، في ارتباط بالكلية التكوينية العامة لهذا الفصل الرابع المتميز بنائيا وحكايا، باعتماده على إنتاج «إشارات سمائية» تخلق الإيهام المرجعي الضروري لتشكيل احتمالية الحدث التخييلي سواء على مستوى «الخبر الصحفي»، أو على مستوى «النص الحرفي لتقرير الطبيب الشرعي»، وبذلك يتركز هذا الإيهام المرجعي على ضرورة قراءة (الوجوه البيضاء) باعتبارها نصا روائيا يتوازي مع واقع محتمل يجاوز تقديرات الواقع الخالصة.

لقد تبين لنا، في تحليلنا السابق بخصوص المعطيات المرتبطة بالخبر الصحفي، أنها معطيات تنهض على محمول معرفي وإخباري يستثمره السارد حينما يعتقد بوجود مبرر لحضور ذلك المحمول، فبين إخبار البطل والعلم الكلي للروائي، هناك أيضا إخبار السارد، وهو إخبار لا يحيل إلى عدم معرفة السارد (برغم أنه يرد على لسان شخصية أبي خليل)، بقدر ما يغيب وجهة نظره التي ترد ضمنيا في خطاب الشخصية الساردة، بشكل غير مباشر.

وتخضع هذه الاعتبارات، من جهة أخرى، للتواطؤ والتشارط نفسيهما المرتبطتين بالمحمول المعرفي والإخباري الذي يؤثر عليه تقرير الطبيب الشرعي لجنّة خليل أحمد جابر، وهو التقرير الذي يتعامل مع عملية الاغتيال تلك بشكل موضوعي وعلمي، وفق طبيعة تقريرية تتحكم عادة في صياغة التقرير الطبي لتشرح الجثث، على غرار التقرير الذي أنجزه د. مروان بيطار؛ ويتركب التقرير من خمسة محاور: الكشف الخارجي/ البطن/ القفص الصدري/ اليد اليسرى/ الرأس. ولهذا التقرير الطبي امتدادات علائقية على مستوى بنية النص الروائي باعتباره كلاً، بحيث تتم الإحالة إليه في موقعين اثنين: يكمن الموقع الأول في افتتاحية هذا النص الروائي

مسرودة أو منقولة أو معروضة بشكل مباشر أو غير مباشر، وهكذا يعرف شكل المحكى في الفصول السابقة، وضمناها أيضا هذا الفصل الخامس، تنوعا سرديا على مستوى التراكم الحكائي، وهو التنوع الذي تظهر أبعاد الشخصية الساردة حينما تحكى جزءاً من حكايتها بضمير المتكلم أو بضمير الجمع، وبمظهره أيضا صوت السارد الفعلي الذي يغير من منظور تلك الرؤية السردية تبعاً لما يميز التراكم الحكائي من خصوصيات سردية.

وتنفرد الشخصية الساردة فهد بدر الدين، في القسم الأول من هذا الفصل الخامس، بسرد الأحداث والتفاصيل من خلال تراكم حكايات بمظهر تعدد للأصوات الساردة، مادام هذا القسم يركز على بعض المقاتلين «في القوات المشتركة للثورة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية» (الرواية: ص ١٧٣ - ٣٧٤)، وبنهض كل تراكم حكايات على استبدالات وانتقالات في مصائر الشخصيات الرئيسية على امتداد هذا القسم الأول. ويبدو من المفيد أن تتمهل قليلاً عند هذا المبدأ العام الذي ينظم كل تراكم حكايات، سواء على مستوى الإجراءات أو على مستوى المقاصد، من أجل تحديد أولى لتعدد تجليات الرؤية السردية وشروط اشتغالها في المحكى الروائي.

وإذا كان صوت الشخصية الساردة فهد بدر الدين يعرض لنا تلك الاستبدالات والانتقالات في مصائر الشخصيات الرئيسية، فلأنه بنفسه عرف الاستبدال نفسه، من مقال بشارك في النضال إلى موظف في المركز التابع للقوات المشتركة. والموقف نفسه بمثله صديق فهد بدر الدين «كمال»؛ كان يحدثه عن شوارع القدس قبل أن يرحل إلى أمريكا:

«كانها شوارع القدس التي حدثني عنها كمال طويلاً قبل أن يذهب إلى أمريكا، لكنه ذهب، ولم يذق طعم النار التي تدخل في الأحشاء» (الرواية: ص ١٦٥)

أو مدخله، حيث نقرأ ما يلي: «(...) ويستطيع القارئ أن يكتفى بقراءة تقرير الطبيب الشرعي» (الرواية: ص ١١)، بينما يرد الموقع الثاني في خانة الرواية المؤقتة بوصفه تعليلاً أو تبريراً لعدم إمكانية انتحار خليل أحمد جابر، وهذا أمر مستبعد، مادام تقرير الطبيب الشرعي:

«يؤكد استحالة أن يطلق الرجل النار على نفسه بالطريقة التي وجدت فيها الجثة (...) ضمن المستحيل أن يكون قد عذب نفسه بهذه الطريقة الوحشية. فتقرير الطبيب الشرعي واضح وصريح، لجهة تعرض الشهيد لتعذيب شديد يمكن مشاهدة آثاره» (الرواية: ص ٢٤٦).

ومن ثمة، فإن احتواء هذا النص الروائي لتقرير الطبيب الشرعي يجد صداه في مدخل الرواية وخاتماتها وفق علاقة امتدادية يركز فيها السارد على عدم انتحار خليل أحمد جابر.

ويعرف الفصل الخامس، كغيره من فصول رواية (الوجوه البيضاء)، تراكبا حكاياتاً متعددة يعرض معاملة فهد بدر الدين، الشخصية الساردة لهذا الفصل، الذي يمتد من صفحة ١٦١ إلى صفحة ٢١٥، وينقسم بدوره إلى قسمين يتنوعان في منظور الرؤية السردية بشكل متواز تنفرد في قسمه الأول الشخصية الساردة بسلطة المحكى، في الوقت الذي يغيب فيه صوت السارد الذي يحضر في القسم الثاني بشكل يوطر صوت الشخصية الساردة على غرار ما تقدم من فصول.

ولكل قسم سردى خصوصياته الكتابية والدلالية، وهي الخصوصيات التي تميز الرؤية السردية وشكل المحكى تبعاً لتمييز هذا النص الروائي، وهي الطبيعة التي تفرض هذا التنوع حتى على مستوى صيغ الخطاب، كما سبق لنا أن أشرنا إلى ذلك، من خلال اعتماد السارد أو الشخصية الساردة، مثلاً، على صيغ خطابية

ليتحول هذا الأخير من جريح ومصاب إلى شهيد، وهو التحول نفسه الذي عرفه الفتى الصغير الذي صادفه فهد بدر الدين ضائعا بين التلال، وتعامل معه كأنه أسير، ووعدته بأن لا يقتله، غير أن عمر خالف هذا الوعد:

«عمر يطلق من مسدسه والفتى يسقط على الأرض والدم، وآخرون يطلقون من رشاشاتهم ومسدساتهم وهو ينتفض بالدم» (الرواية: ص ١٩٢).

بالإضافة إلى هذه التراكمات الحكائية التي يوظفها صوت الشخصية الساردة، والتي حاولنا أن نحدد ملمحها الأساسي المتمثل في الاستبدال أو الانتقال أو التحول الذي يعرفه مصير كل شخصية من الشخصيات التي أشرنا إليها، يظل صوت السارد حاضرا أيضا على مستوى قضية خليل أحمد جابر، في هذا القسم الأول من الفصل الخامس، وتركز الرؤية السردية على مرحلة التحقيق التي يسردها (فهد بدر الدين) نفسه بضمير المتكلم، غير أنه ينوع في طرائق صياغته للخبر الروائي استنادا إلى أسلوب غير مباشر لا يقدم لنا معلومات جديدة حول مقتل خليل، وإن كان ينبغي أن يكون الشباب وراء ذلك:

«أنا متأكد أن الشباب لم يفعلوا له شيئا، مجرد تحقيق بسيط. ثم أطلقوه. هل يمكن. لا. لا يمكن. من قتله إذن، هل صحيح. لا. لا يمكن» (الرواية: ص ١٩٧).

كما تتم الإشارة، في السياق نفسه، إلى فاطمة فخرو وعلى كلاكش أثناء التحقيق، ليكون صوت الشخصية الساردة تعليقا حول اعترافاتها، تقول الشخصية الساردة معلقة على كلام فاطمة فخرو:

«كيف تقول إنه بطرش الحيطان ويمزق المصنقات. هذا غير معقول. أنا متأكد أنه رجل عادي» (الرواية: ص ١٩٧).

والى جانب ذلك نعد الشخصية الساردة أيضا إلى رصد ملامح الاستبدال الذي يرتبط بشخصية «نبيل» الذي يحلم بالعودة إلى برلين: «ونيل يحلم بالعودة إلى برلين» (الرواية: ص ١٧١)، كما يمكننا الوقوف عند الملامح نفسها في التراكم الحكائي الذي نمكسه حكاية «سمير»، الطالبة في الجامعة الأمريكية في بيروت والمناضلة الغيرة التي تعمل أيضا في مؤسسة للسينما، وتنتهي هذه الحكاية بالزواج من تاجر كبير و«غنى جدا»، بعدما كانت تنتقد مظاهر البرجوازية:

«تزوجت تاجرا كبيرا، قالوا إنه غنى جدا، ويشتغل في تجارة السكر، ولكنها لماذا كانت تكذب، كانت في لقاءاتنا تنتقد الأوضاع والمظاهر البرجوازية (...) ثم تتزوج تاجر سكر. لا أفهم» (الرواية: ص ١٨٨).

هذه إذن بعض السمات الأساسية للتراكبات الحكائية التي يوظفها صوت الشخصية الساردة، وهي سمات ترتبط بتحويلات مصائر الشخصيات نفسها نتيجة ظروف الحرب. غير أنه بإمكاننا أيضا أن نقف على تراكم حكايات داخلية يرتبط دائما بصوت هذه الشخصية الساردة، وبمعكس لنا تمظهرها حكايات أخرى بمثله حديث السارد عن معركة التفريك:

«التفريك، مرتفعات الزعرور، حنين يظل علينا، ونحن في التفريك، كنا في شاليه من طابقين، والثلج يحسب بنا، الثلج في كل مكان..» (الرواية: ص ١٧٩).

ونعكس لنا هذه المعركة تحولا آخر في مصير شخصية «سميح» الذي أصيب في الهجوم، وقد حاول فهد بدر الدين أن يحمله إلى موقع آخر، غير أنه حينما يلتقى بالملازم أول عمر في خيمته ليطالب المساعدة، يرفض هذا الأخير، بدعوى أن المنطقة سقطت في أيدي العدو، وأنه من المستحيل العودة إلى المكان الذي ترك فيه «سميح».

ونقول معلقة على كلام على كلاش:

«ماذا يستطيع هذا المسكين أن يفعل لابتته،  
على كل حال. أنا لا أ تدخل في هذه الأمور»  
(الرواية: ص ١٩٨).

وتمتد الرؤية السردية في هذا القسم حسب الطريقة التي  
يمظهرها بها صوت السارد، من مرحلة التحقيق مع  
خليل أحمد جابر، إلى إجراءات الدفن التي يخبرنا  
السارد أنها تمت تحت إشراف أبي جاسم نفسه:

«قام هو بنفسه بالإشراف على إجراءات  
الدفن، ذهب إلى منزل المغدور وأبلغ زوجته  
أن خليل جابر قد اعتُبر شهيداً (...) وأبو  
جاسم جلب بنفسه ملصقات الشهيد خليل  
أحمد جابر إلى البيت، ووقف إلى جانب  
الزوجة والأقارب، وصار يتقبل التعازي»  
(الرواية: ص ٢١١).

هكذا، يعلن صوت الشخصية الساردة في هذا  
القسم عن تراكم حكايات آخر له ما يبرره على مستوى  
ارتباطه بالحكاية الإطار، أو على مستوى تحول مصائر  
الشخصيات والإحالة على خليل أحمد جابر أثناء  
التحقيق، هذا بالإضافة إلى العلائق الحوارية التي يوطرها  
صوت الشخصية الساردة ويشهد عليها، على مستوى  
تنوع الخبر الروائي بتراكم حكايات يولد أصواتاً روائية  
تتقاطع مع غلبة الصوت الروائي الواحد (صوت السارد)،  
من خلال مادة الحكى وشكل المحكى ومكوناته الحكائية  
والخطابية.

سبق أن أشرنا، في موضع آخر، إلى أن السارد  
الفعلي هو صوت حكايات يسمى في رواية (الوجوه  
البضاء) إلى تنوع بنية الخبر الروائي وتوجيه مساراته،  
فتأتي مظهرات السارد لتؤطر السياقات الحديثة لحكى  
الشخصية الساردة، ولتظل تلك التماثلات كاشفة  
لتدخلات السارد المباشرة ضمن السياقات الحديثة  
نفسها، اعتباراً للوظيفة التوجيهية ودورها في خلق  
تشخيصات حكاية تختلف وتتنوع باختلاف وتنوع  
لحظات رصد السارد لهذا السياق الحديث. ويقوم الفصل  
السادس من رواية (الوجوه البضاء) على هذه الاعتبارات  
وغيرها ضمن مستوى اشتغال البنية السردية، فهو يمتد  
من صفحة ٢١٧ إلى صفحة ٢٤٣ مشكلاً بذلك تراكبا  
حكايا يوطره صوت السارد وحضوره وراء تشغيل  
التخييل السردى الراصد، لا وعاء الشخصيات وعلاقتها  
بالواقع القائم وبمصائرها. غير أن حضور صوت السارد  
هذا لا يمنعه من تنوع منظورات الحكى، وهو التنوع  
الذى يستهدف أساساً حضور صوت الشخصية الساردة  
(ندى النجار، الابنة الثالثة لخليل أحمد جابر) التي  
تمارس عملية الحكى عبر ضمير المتكلم، أى ضمير  
شخصى يساهم في تأطير البرنامج السردى لهذا الفصل.  
وإذا ما تم تفسير منظور الحكى وتغيير هذا الضمير  
السردى، فغالبا ما يلجأ السارد - عبر ضمير الغائب

وتمتد القسم الثانى من هذا الفصل من صفحة  
٢٠١ إلى صفحة ٢١٥ مشكلاً بذلك وضعا آخر  
للشخصية الساردة في علاقاتها مع السارد الفعلى الذى  
يؤطر أحداث هذا القسم، فيعمل في البداية على تقديم  
النيب «عمرو سمير» أبى جاسم المسؤول عن المكتب  
الذى يعمل فيه فهد بدر الدين، كما أنه أحد كبار  
المسؤولين عن منطقة بيروت الغربية، وبذلك تترواح الرؤية  
السردية في هذا القسم بين صوت الشخصية الساردة  
وصوت السارد ودوره المباشر في متابعة تفاصيل الأحداث  
من الخلف، وإن كانت الشخصية الساردة تستقل  
بمنظور الخطاب الحوارى المنقول والخاضع لسياق  
الحدث الذى يعرض له السارد من قبل ويمهد له، والمثال  
التالى يوضح هذا المنظور بشكل جلى. يقول السارد:

«ثم حذف فكرة أن يكونوا هم القتل.  
— لا يمكن، إنهم لا يقتلون من أجل  
محبس، هل هناك، وبعد كل هذه البنوك  
التي سرقت، من يقتل رجلا من أجل محبس  
ذهبي رفيع وثاقه، ولا يساوى أكثر من مفتى  
ليرة» (الرواية: ص ٢١١).

وصيغ فعل الماضى - إلى تحويل المنظور السردى والكشف عن مسارات حكاية جديدة.

حزنها وصارت تقضى كل وقتها فى منزل ذوبها ولا تعود إلى البيت. تبقى هناك. وتنام هناك. لم يعترض نديم النجار على هذا الرضع، هو أيضا شعر بحزن لم يشعر بمثله فى حياته» (الرواية: ص ٢١٧).

ونستهدف هذه البنية الاستبطانية التى تطبع صوت السارد تأكيد تعدد الرؤية السردية فى هذا الفصل بناءً على ما يقدمه التراكم الحكائى المشار إليه أعلاه من خصوصيات، تؤثر على تعدد مواز للأصوات الساردة وما تحققة من سياقات حدئية وسجلات كلامية ضمن هذه البنية السردية عبر الحوار المباشر و/ أو المنقول، كما يعكس ذلك المقطع السردى التالى:

«ونديم النجار جالس. الرجال ينظرون إليه، ومضى على وفاة الشهيد أسبوع كامل (٠٠٠).

— مسكنة.

قال أحد الرجال ملفتا إلى نديم:

— والله أخته. قلب الأخت. الأخت جوهره.

قال آخر:

— بالله، كم. هى عاطفية. تكاد نموت.

— راحت على الذى راح.

أجاب آخره» (الرواية: ص ٢١٨ — ٢١٩).

ويرتبط تعدد الأصوات الساردة بطرائق الاستحضار المعرفى من طرف السارد الفعلى الذى يمنح كل صوت سردى قدرة تركيبية على التعبير، من غير أن يشكك هذا الاستحضار فى معرفة السارد الذى يظل، على الرغم من ذلك، يعلم كل شيء عن شخصياته (فى الوقت الذى يجهل فيه قاتل خليل أحمد جابر)، ولذلك فإن هذا الاستحضار يرتبط برغبته الملحة فى المزيد من المعرفة التى تمتلكها الشخصية الساردة، ومن ثم تختفى على امتداد هذا النص الروائى مؤشرات الانتقال من خطاب

وتركز الرؤية السردية فى هذا الفصل، بصفة عامة، على تراكم حكايات دائرى يعمد فيه السارد إلى تكتيف اللحظات عبر الإحالة على سياقات ووقائع حكاية تفتح على موت أخى «ندى النجار» / أحمد خليل، ليستقل المقطع السردى التالى - على لسان نديم النجار - بالحدث عن «أبو سعيد» اللحام وتنظيمه السرى، ثم تتحول الرؤية السردية للتركيز على موت خليل أحمد جابر. وكما سبقت الإشارة، فإن هذا التراكم الحكائى الدائرى الذى تركز عليه الرؤية السردية يتعالق مع صوت السارد وطبيعة صيغ المحكى الذى يحيل بدوره إلى الطابع التذكرى (علاقة ندى النجار بأخيها الشهيد) وما يخلقه من أبعاد تخيلية على مستوى العلاقات بين الشخصيات حكايا وإيهاميا، وتركيب الكثير من العناصر المرجعية والإحالية الممكنة التى تقوم عليها علاقة السارد بالشخصية الساردة، ومنح الاعتبار لتلك الأبعاد التخيلية التى تعنى أساسا داخل هذا النص الروائى، عموما، بتشغيل البعد المرجعى وتضمينه ضمن سياقات المحكى. إن حضور صوت السارد فى هذا الفصل يرتبط إذن بالرؤية الخلفية الملتصقة للتفاصيل وتركيب المسار السردى. ولذلك ترتبط تجليات صوت السارد، فى افتتاحية هذا الفصل، بوقائع حكاية صغرى ترد متداخلة ومكثفة، وتعمل على صوغ بنية سردية استبطانية تؤكد حضور هذا الصوت السردى وانخراطه الكلى فى صميم الحكاية، بقول السارد:

«جاء خبر الاستشهاد، وكانت ندى فى منزل ذوبها بالصدفة. جميع الناس يقولون إنها ملأت الدنيا عويلا وصراخا، خرجت من البيت حاسرة الرأس حافية القدمين، وهى تولول وترقص فى الشارع، ثم لم يتوقف



وحالتنا لا بأس بها والحمد لله. أمى كانت  
مرتدة. دكان فليبرز يعنى القمار، أنا لا أزوج  
ابنتى لمقامر، أبى حسم المسألة، الولد طيب  
وابن عائلة ومن المنطقة، وأنا وافقت على رأى  
أبى» (الرواية: ص ٢٢٠).

ونقودنا وظيفه الاستذكار إلى اعتباره شكلا من  
أشكال الاستحضار المعرفى الذى تعدد، من خلاله،  
الشخصية الساردة فى منظور الحكى والرؤية الساردة، وهو  
التعدد الذى يظل مقيدا بطبيعة التراكب الحكائى الذى  
تمظهره ندى النجار باعتبارها شخصية ساردة، فى  
علاقتها مثلا مع زوجها نديم النجار الذى يتحول بدوره  
إلى صوت سرودى رئيسى يتكفل بسرد حكاية أبى سعيد  
للحام وتنظيمه السرى:

«أنت لا تفهمين شيئا، لا أحد يفهم شيئا،  
وهم والله جدعان ووحوش. هذا اللحام، هذا  
أبو سعيد اللحام، يعانى، ترك الملحمة  
وذهب. أخذ شغيلة الملحمة وجمع حوله  
الشباب وذهب. هذا تنظيم، يعانى على  
التنظيم» (الرواية: ص ٢٢٣ — ٢٢٤ وما  
بعدها).

وبذلك تمثل حكاية أبى سعيد نموذجا لنمط من  
المسلحين الذين يفتنمون الحرب وغياب الانضباط  
السياسى فيها، كفرصة يستغلونها للنهب والاعتداء  
والتحشيش والقتل (٢١).

وكغيرها من الشخصيات الساردة التى تنوع وتعدد  
فى الرؤية السردية لرواية (الوجوه البيضاء)، تركز ندى  
النجار أيضا على قصة موت أبيها خليل أحمد جابر،  
وتستهل حكيها تحديدا من لحظة انعزال خليل أحمد  
داخل غرفته:

«أنا لم أفهم القصة منذ البداية، لماذا بقى أبى  
فى الغرفة، أنا متأكدة أن الحق على أمى،

السارد نفسه إلى خطاب الشخصية الساردة، وعادة ما يتم  
هذا الانتقال بشكل مباشر، ليملن السارد عن حضوره  
المستقل، ولتستمر الشخصية الساردة فى الحكى بضمير  
المفكلم وبزمن نحوى مغاير، بما هما مؤثران نصيبان  
واضحان لدور الوساطة بين خطاب السارد وخطاب  
الشخصية الساردة. ولعل النموذج التوضيحي التالى خير  
مثال على ما أوردهنا سابقا:

«وعادت ندى إلى البيت، ولكن منذ تلك  
اللحظة، شعرت وكأنها لا علاقة لها بهذا  
الرجل. كيف يفعل ذلك أمام الناس، لا  
يريدنى أن أبكى، صار البكاء ممنوعا. هذا  
أخى، لو مات أخوه لمأ الدنيا صراخا، لكن  
لأنه أخى يفعل هذا...» (الرواية: ص ٢١٩ — ٢٢٠).

إن زمن الخطاب فى النموذج التوضيحي يحيل  
إلى زمنين مرتبطين بنمطين للحكى، بحيث ينتظم الزمن  
الأول: (الزمن الماضى) حول صوت السارد استنادا إلى  
الصيغة النحوية للفعل: (عادت، شعرت)، فى حين  
ينتظم الزمن الثانى: (الزمن الحاضر) حول صوت  
الشخصية الساردة استنادا إلى الصيغة النحوية للفعل  
المضارع: (يريدنى، أبكى...)، وتلك تشخيصات أولية  
تحيل إلى طرائق الاستحضار المعرفى عند الشخصية  
الساردة، وهو الاستحضار الذى يظل رهينا بالزمن  
الحاضر، فى حين تظل طرائق الاستحضار عند السارد  
مرتبطة بالزمن الماضى، دون أن يعنى هذا الأمر أن خطاب  
الشخصية الساردة لا ينتظم حول الزمن الماضى، بل  
على العكس من ذلك، تنوع هذه الأخيرة فى نمط  
حكيها مستحضرة وقائع الماضى فى الحاضر عن طريق  
الاستذكار، تقول الشخصية الساردة:

«أنا أحبه، يعنى هل يمكن لامرأة أن لا تحب  
زوجها، ونديم كان جيدا، يشغل كثيرا،

الحكايات لهذا النص الروائي ، فكل صوت سردي يتخذ من قضية خليل أحمد جابر مطية لوصف وتقديم اغتبيالات أخرى ، هي مصدر خوف دائم وتوتر متواصل.

يستحضر الفصل الأخير من رواية (الوجوه البيضاء) / خاتمة مؤقتة / مجموعة من الاستراتيجيات السردية المرتبطة بوظائف السارد وطبيعة المهكي ضمن تعدد الرؤية السردية التي أشرنا لبعض مستوياتها في تحليلنا السابق ، وتعمل هذه الاستراتيجيات السردية على استثمار مقصود لنوع من «الميثا - خطاب» يوظفها السارد ضمن المهكي وضمن سياقه التخيلي الذي يعيد صوغ تضمينات ذلك «الميثا - خطاب» ، تلك التضمينات التي تشمل المؤلف والقارئ والناقد ضمن أفق تخيلي ومحتمل يفصح عن لعبة الكتابة ومرجعيتها عنصريها الحكائي ، إن هذه الاستراتيجيات السردية ماهي إلا إطار عام لطبيعة التخييل الروائي وعلاقته مع الواقع أو المرجع من حيث هو شرط أساسي أولى لاستحضار علاقة أخرى موازية تواكب تلك الطبيعة ، وتتعلق خاصة بعلاقة الاحتمالية التي يتضمنها هذا النص الروائي ويكشف عنها بشكل واضح عبر الكثير من الصيغ وطرائق الكتابة.

هكذا يفتح هذا الفصل الأخير الذي يمتد من صفحة ٢٤٥ إلى صفحة ٢٧٦ ، على إعادة تأكيد بخص طبيعة المهكي نفسه ، وهو التأكيد الذي افتتح به السارد هذا النص الروائي : «هذه ليست قصة» (ص ٢٤٥) ، ومن ثمة ، يمتلك هذا النص تشكلا خاصا في رؤيته السردية وأفق تلقيه ، ولذلك يضعنا صوت السارد ، منذ البداية ، أمام لعبة الاشتغال السردى لهذا النص الروائي بصفة عامة ، ولهذا الفصل الأخير بصفة خاصة. ولقد سبق لنا ، في موقع آخر من تحليلنا ، أن أشرنا لبعض مظهرات هذا الاشتغال ضمن حديثنا عن (بنية المطلع : الشكل والوظيفة) ، ولذلك سنكتفى في هذا الحيز باستجماع

امرأة لا تطلق. أمي تقول إنها تنظف الغرفة كل يوم ، من أين الرائحة إذن» (الرواية : ص ٢٣٦).

ومما يمكن ملاحظته على خطاب هذه الشخصية الساردة ، حيرتها وعدم فهمها للكثير من الأوضاع والمواقف ، فتتدخل عناصر الحكى فيما بينها بشكل مكثف ماضيا وحاضرا ، عبر لغة إيحائية بما تحمله من ألم وتوتر : أنا لم أفهم القصة منذ البداية / أنا لا أفهم كيف وافقت أمي / ولكن كيف يتركونه هكذا / أنا لا أفهم ، المسألة بأسرها لم تدخل في رأسي / أنا لم أعد أستطيع أن أفكر في الموضوع / فتكون نتيجة هذه الحيرة وعدم الفهم هذا إصرار الشخصية الساردة على القول :

«لا يهمنى أن أعرف من هو القاتل ، يعنى لو عرفنا القاتل ، ماذا سنفعل. نأخذ بالشار ، من سياخذ بالشار ، نديم المرعوب ، أم زوج الست سعاد ، لا لن نأخذ بالشار ، فهم مسلحون بشكل مخيف ، ونحن لن نستطيع أن نقاومهم ، العين لا تقاوم مخززه» (الرواية : ص ٢٣٧).

وهذا إصرار من الشخصية الساردة نفسها على عدم المعرفة ، غير أن هذا الوضع يولد لديها نوعا من الخوف المرتبط بالأم ، خاصة بعدما مات خليل أحمد جابر :

«أنا لم أعد خائفة عليه ، هو مات واستراح ، أنا خائفة على أمي (٢٣٧) ، / لكن أمي ، أنا صرت أخاف عليها ومنها ، لم تعد هي نفسها» (٢٤١) / أنا خائفة (٢٤٣) .

ويكاد هذا الخوف الذي تعبر عنه الشخصية الساردة بشكل قضية الرواية ذاتها ، وقضية شخصيتها الذين يعرفون - تقريبا - الوضع نفسه وهم يقدمون شهاداتهم حول ظروف وواقع اغتيال خليل أحمد جابر ، فتكون الشهادة شهادة اغتبيالات متعددة أكدها التراكم

غرار التراكمات الحكائية السالفة، على فكرة الموت من حيث هو إشكال وجودى عام لا يستقل أيضا عن كينونة السارد والوضع الذى يحبط به.

يركز التراكم الحكائى الأول الذى يحيل إليه هذا السارد، على قدرته على الاستذكار والعودة إلى ماضى الطفولة ليحكى حكاية انتحار جاره الخياط:

«كان خياطاً، وأنا بالكاد أذكر الحادثة، كنت فى السادسة من عمرى، وكنت ألعب فى الشارع مع أطفال الحي لعبة الشليك، وهى لعبة معقدة جداً (...) عندما سمعنا الصراخ من منزل الخياط، ركضنا، جميع الأولاد ركضوا، وكان الناس يركضون (...) إنه انتحر لأنه كان مديوناً» (الرواية: ص ٢٤٧).

ويظل هذا الاستذكار أيضا مرتبطاً بهذا البعد الزمنى التحقيى، فتكون الإشارة إلى فترة الشباب بشكل عابر وسريع:

«(...) وأنا عندما أصبحت شاباً، كنت آخذ الحسكة مع صديقتى الجميلة ثريا، ونحذف فنصل إلى صخرة الرويشة حيث نسبح» (الرواية: ص ٢٤٧).

ويركز هذا التراكم الحكائى الذى يورده السارد على التنوع فى الرؤية السردية، على الرغم من ارتكازه أساساً على ضمير المتكلم الذى يؤثر على علاقة هذا السارد بالقصة التى يرويها، وبذلك لا تنفصل هذه الرؤية السردية عن مقولة الضمير الذى ينوع فى مستويات التخيل، واختياراته السردية والحكاية على مستوى التراكم الحكائى نفسه الذى يؤكد السارد نفسه:

«لو أردت البحث عن المعنى لبدأت بطريقة مختلفة، لأخبرت مثلاً بقصة الفلسطىنى

خلاصتنا الأولى وإعادة تركيبها وتحديد خصوصياتها النصية وفق ما يقدمه لنا صوت السارد الفعلى من منطلقات يحدد، من خلالها، إلى تكسير مسار التخيل السردى، خاصة حينما يستحضر مجموعة من المواقف المرجعية التى تعدد بدورها منظور الرؤية السردية على مستوى الحكاية/ (المحكى) والخطاب / (طريقة المحكى).

ويتم استحضار تلك الصيغ «الميتا — خطابية» بشكل متفاوت من خلال تدخلات السارد الذى لا يستطع فقط سرائر الشخصيات الساردة، وإنما يؤكد لعبته الإيهامية من خلال تقاطب أولى بين السارد نفسه ومؤلف هذه القصة، تقاطب يتضمن شعورين متوازيين يؤثر أولهما الثانى ويخضعه لقوانين تلك اللعبة الإيهامية، يقول السارد:

«وأنا فعلاً أشعر بحيرة كبيرة... / مؤلف هذه القصة يشمر بالضباع ولا يعرف» (ص ٢٤٥) / مؤلف هذه الرواية يكذب» (ص ٢٧٤).

وعلى هذا النحو ينوع السارد فى شكل حضوره عبر الإحالة — من داخل المحكى نفسه — على ميشاق مرجعى يرتبط بالمؤلف الفعلى لهذا النص الروائى (إلياس خورى): (الرواية: ص ٢٤٦)، كما يحيل الميثاق المرجعى نفسه على عنوان الرواية نفسها: (قصة الوجوه البيضاء: ص ٢٤٨ — ٢٤٩)، كما يعمل هذا التنوع أيضا على رصد تضمينات أخرى ترتبط بالقارئ (ص ٢٤٨ — ٢٧٥)، والناقد (ص ٢٤٨)، وبذلك تتعدد تنويعات السارد على امتداد المحكى بغية خلق عالم روائى تخيلى يغير ويفصح الموقع الذى يحتله هذا المؤلف الواقعى، ويكشف عن حيرته وضباعه. هكذا، إذن، يستقل السارد بعرض تفاصيل وأحداث هذا الفصل الأخير، ويعرض لتراكم حكايات آخر يقوم بدوره، على

الانتقال من تراكم حكاياتي إلى آخر، عبر ربط السابق باللاحق، بوصفه اختياراً أولاً للحفاظ على خطية وتناسق الحكاية/ الحكايات فيما بينها، وبهذا الشأن، يقول السارد أيضاً:

«أخبرت هذه القصة [أي قصة الشاب الفلسطيني] للدكتور عجاج «أبو سليمان»، من أجل أن أخفف عنه، فالدكتور عجاج أبو سليمان يصر على أنه أكثر الناس تعرضاً للظلم» (الرواية: ص ٢٥٩).

أو قوله مثلاً:

«إذن نعود إلى المشكلة» (الرواية: ص ٢٧٢).

وبذلك يظل هذا التراكم الحكائى الذى يحتويه هذا الفصل الأخير من رواية (الوجوه البيضاء) مؤطرا بصوت السارد الفعلى الذى يسرد بدوره — على غرار الشخصيات الساردة — حكاياته الخاصة، ويؤكد — كما أكدت الشخصيات الساردة — حيرته وعجزه عن معرفة سبب مقنع لوفاة خليل أحمد جابر، على الرغم من أنه فضل أن يترك الكلام للوثائق وأن لا يتدخل فى الموضوع، ربما، وحسب تعبير السارد نفسه، «استطاعت الوثائق التى جمعتها أن تشكل مدخلا لفهم حالة السيد خليل أحمد جابر» (الرواية ص ١٣)، وأمام هذا الوضع المثير لا يجد السارد بداً من الاعتراف، مرة أخرى، كما اعترف فى افتتاحية الرواية، بأن المسألة بأسرها لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها، وحتى مسألة القراءة هذه، قد يدخل إليها الشك (الرواية: ص ٢٧٥).

### محاولة تركيب:

التراكم الحكائى: الهكوى بين الموت

والفراض الحياة:

نضعنا رواية (الوجوه البيضاء) إزاء النص الروائى الذى يعدد فى مظهرات الساردية وفى وجهات النظر

الذى وجد منتحرا فى مراحض المطار، أو قصة الدكتور صديقى عجاج «أبو سليمان» وغرامياته التى لا تنتهى، أو حكاية جارتنا أم محمد والطريقة التى مات بها زوجها. فلأحاول، ربما قد يعطى هذا لروايتنا بعض المعنى ويقرّبها من النهايات السعيدة التى نسعى إليها جميعاً، حين نستخدم عبارة: مسك الختام، وينقذنا، وهذا هو الأهم، من هذه السوداوية المفرطة التى غرقنا بها» (الرواية: ص ٢٤٩).

ويشخص لنا السارد، بهذا الاختيار والإخبار، مستويات هذا التراكم الحكائى ودلالاته المصاحبة التى تنوع فى شكل الكتابة السردية الروائية، وفى مبنائها الحكائى العام، من خلال وظيفية تدخلات السارد فى سياق ذلك التراكم الذى يخضعه لمبدأ تنظيمى يظل متعالفا ومتناسقا وفق طرائق حضوره (أي السارد) ضمن كل تراكم حكاياتي، عبر ما يورده من تضمينات تمهيدية تتوسط بيننا وبين كل حكاية، يقول السارد:

«أما حكاية الفلسطيني الذى وجد مشنوقا فى مراحض المطار، فهى حكاية عادية جداً، وسردية، ولا تحتل أية فائزاتها كتابية، لا الفلاش باك ممكن، ولا التداعى ولا الإيقاع اللغوى» (الرواية: ص ٢٤٩).

وإذا كان هذا التضمين التمهيدى ينوع فى تدخلات السارد «التقديّة» عبر استثمار مجموعة من المصطلحات التى تخيل إلى لغة واصفة، فإنه، مع ذلك، تضمين يسير بموازاة شكل الحكاية وطبيعة تشكيلها ضمن خطاب السارد نفسه، من خلال رغبته فى امتلاك قدرة على الكتابة أو الحكى وبناء عالم روائى متماسك الوحدات والمواقف.

وهكذا يكتسب كل تضمين تمهيدى أثلثته الخاصة على مستوى طرائق الكتابة وطرائق السرد وطرائق

الساردة بالكثير من الانتظامات التي تطبع خطابهما، وهو ينوع في طريقة عرض تلك الوحدات المشهدة والإخبارية والسردية دون أن يفصل كلام الشخصيات عن كلام السارد، إذ إن لكل منهما، في هذا النص الروائي، أوضاعه الخاصة وتشخيصاته ومظاهره الرئيسية، وهذه إجراءات أولية لها ما يبررها على مستوى حضور الصوت السردى ضمن سياقات الحكى، وازدواجية منظوره الذى يركز فى رواية (الوجوه البيضاء) على: السارد والشخصية الساردة.

هكذا تتحدد الوحدات المشهدة والإخبارية والسردية فى هذا النص الروائي، بإجراء أساسى لا يفصل عن النظام التعبيرى العام لكل من السارد والشخصية الساردة، هذا النظام الذى يتخذ شكلا تعبيريًا شفويًا، ويتضمن امتدادات متعددة للوظائف التى يمكن أن يضطلع بها السارد. وإذا كان هذا الطابع الشفوى يتشكل تبعًا للعلاقة المنفتحة والمميزة لهذا النص الروائي الذى يستند إلى إجراءات التحقيق فى الجريمة فإنه، مع ذلك، ينوع فى مستوياته السردية، لأن مثل هذا الطابع يحقق مراتب متعددة لذلك النظام التعبيرى ولوظائفه وأوضاعه.

وتمدنا عناصر تحليلنا السابق لرواية (الوجوه البيضاء) ببعض التوجهات التى يعرض لها هذا القسم من التحليل الذى سيسعى إلى تحديد بعض طرائق صوغ خطاب السارد والشخصية الساردة، واقتراح إمكانية أولية للإفادة من طرائق ذلك الصوغ فى تحديد خصوصية كل خطاب على حدة، ومكوناته وقواعده التى تخلق حركيته ورؤيته للعالم. ومن ثمة، فإن مظاهر التراكب الحكائى لرواية (الوجوه البيضاء) تقدم لنا، مبدئيًا، التحديدات الاعتبارية التالية:

يظل خطاب السارد العنصر المشخص للتراكب الحكائى الذى يظهره هذا النص الروائي، من خلال

التي تطبع هذا التراكب الحكائى الذى تنجزه كل شخصية ساردة من موقع خاص بها يختزل جانبًا معينًا من الحكاية الإطار المتعلقة بمقتل خليل أحمد جابر، كما نضعنا هذه الرواية إزاء سياقات سردية تتعالق مع الموت من حيث هو بعد تسمى مؤطر لوجهات النظر تلك، فيتداخل الحكى ويحاصر بهذا البعد المؤرق الذى يركب البنية العامة لرواية (الوجوه البيضاء)، تلك البنية التى، وإن كانت تنفتح بالإعلان عن مقتل خليل أحمد جابر والبحث عن أسبابه، فإنها تغلق بافتراض الحياة وإمكانية تجلية ثلاثة احتمالات متوازية يقدمها السارد بوصفها اختيارات تتركب طبيعة تعدد أصوات الشخصيات الساردة، وتستحضر أيضًا الطابع المؤرق لهذه الخاتمة فى علائقه مع طرائق بناء عناصر ومعطيات التراكب الحكائى الذى حددنا بعض معالمه فيما سبق من تحليل، يقول السارد:

«ولكن، لنفترض أن خليل أحمد جابر لم يقتل، وأنه يسدو الآن فى شوارع بيروت ويحاول أن يحمو وبطرش الحيطان فماذا سيحصل. أحدهم قد يقول إنه لا خطر منه، أو عليه، وإنه بالتالى لا ضرورة لقتله.

وأخر قد يقول إنه لابد من قتله.

وثالث قد يجد نفسه فى الحيرة الكاملة ولا يعرف أن يجاوب على سؤالنا.

هناك إذن ثلاثة احتمالات. والله أعلم» (الرواية: ص ٢٧٦).

إن طبيعة تعدد أصوات الشخصيات الساردة ترتبط أيضًا بطرائق صوغ خطاباتها، بما فى ذلك خطاب السارد نفسه، تلك الطرائق التى تعدد فى اختيارات بناء منظوره الحكى ووحداته الأكثر توظيفًا فى رواية (الوجوه البيضاء)، ومن ثمة يرتبط حضور السارد والشخصية

ولنا أن نشير أيضا إلى أن امتدادات هذا الضمير السردى ترأهن على حضور مواز ومشترك على مستوى التوظيف في الحاتمة المؤقتة لهذا النص الروائي، حيث يوطر المحكى بضمير المتكلم الذي يمكن السارد من امتلاك سلطة الحكى، وهو يزاوج بين هذا الاختيار وعلاقته على مستوى ضمير الجمع الذى بنوع فى تلك الامتدادات، وفى تظاهرات السارد أيضا:

«والمشكلة الكبرى هى أننا لم نستطع معرفة القاتل (...) حتى لو عرفوه فإنهم لن يقولوا لى، وحتى لو قالوا لى، فإننى لن أقول هذا لأحد، وحتى لو قلته، فإننى بالتأكيد لن أجروا على كتابته» (الرواية: ص ٢٤٥).

على أن هذا التركيب أو المزاجية يشكلا وظيفة أساسية للسارد ضمن حدود كونه لا يظهر باعتباره منتجا للمخاطب، ولكن أيضا باعتباره ذلك الذى يتأمل فيه ويعلق عليه<sup>(٢٢)</sup>. ومن الواضح أن حدود هذا التركيب تعدد بدورها فى منظور الحكى ومنظور الصوت السردى، ولذلك غالبا ما يأتى ضمير الجمع، هذا، ضمن سياق الحكى، الأمر الذى يستدعى طرح التساؤل التالى: هل يعكس هذا التعدد على مستوى التحديدات الأولية لتظاهرات الضمير تطابقا أم تشابها بين الضمير الأول والثانى؟

ربما قد يكون من الصعب الإجابة على هذا السؤال، خاصة أن اشتغال هذين الضميرين يرتبط أساسا بالسارد. ومن ثم، يسمى هذا الاشتغال إلى تحقيق مستويات تعبيرية تنوع فى وظائفه وفى استعماله لصيغ التلغظ وتوصيفاتها المتعددة، كاعتماده، مثلا، على بنية المثل وعرضها مؤطرة بضمير الجمع بوصفه مقولا يحيل إلى معرفة مشتركة بيننا، فى حين يتم استبدال هذا الضمير ليأخذ المحكى مسارا سرديا آخر عبر ضمير المتكلم، يقول السارد مثلا:

«هكذا تعلمنا، كل علة ولها معلول، وكل

حركيته ورؤيته للعالم، ومن ثمة، فإن مظاهر التراكب الحكائى لرواية (الوجوه البيضاء) تقدم لنا، مبدئيا، التحديدات الاعتبارية التالية:

يظل خطاب السارد العنصر المشخص للشراكب الحكائى الذى يظهريه هذا النص الروائي، من خلال تعدد المنظورات الذى يشمل أيضا تعدد أنماط الوعى التى تمتلكها الشخصية الساردة، ومن ثمة يظل خطاب السارد متوزعا داخل النص الروائي على مستويات تجملها فيما يلى:

(أ) خطاب مستقل بالمدخل التمهيدى: (الرواية: صفحات ٩ — ١٣)، وهو خطاب يمثل دور الوسيط بين القارئ والنص، ويمكن السارد من الحكى بضمير المتكلم بوصفه اختياراً أولياً لطبيعة المنظور السردى ووظيفته التقديمية التى تحاول ضبط مكونات الحكاية، وهكذا يصبح ضمير المتكلم عنصرا أساسيا فى توجيه المسار العام للأحداث والتفاصيل، من خلال التركيز على محفزات متنوعة تأخذ أهميتها من كونها تؤكد الإيهام الضرورى فى طريقة عرض الخبر الروائي، ومن هذه المحفزات يمكن الإشارة مثلا إلى مكونين أساسيين:

- مكون التأكيد والحيرة، ويظهر جليا من خلال النماذج التالية:

«والحقيقة أنها لم تحدث هكذا/ والحقيقة أننى بعد أن جمعت هذه الكمية الهائلة من المعلومات أجد نفسى حائرا/ وأنا فى الحقيقة، أجد نفسى أمام الحيرة الكاملة» (الرواية: المدخل. صفحات: ٩-١٣).

- مكون المتابعة والرصد، وتعكسه النماذج التالية:

«وجدت نفسى أنساق وراء الخبر وأتابع أخبار هذه الجثة/ تابعت أخبار الجثة لأننى كنت مهتما بشخصية حبيب أبى شهلا/ وأنا الآن أكتب القصة» (المدخل: ص ٩-١٣).

نتيجة ولها سبب، وكل ولادة يعقبها موت.  
هكذا تعلمنا وتعلمنا.  
ما طار طير وارتفع، إلا كما طار وقع.  
من حفر حفرة لأخيه وقع فيها.  
القناعة كنز لا يفنى.  
خير الكلام ما قل ودل.  
(...)

ومع محاولتى المخلصة للانتقال إلى جو آخر،  
فقد فشلت... (الرواية: ص ص ٢٧٣ —  
٢٧٤).

(ب) - خطاب محايد وتقديمى للشخصية الساردة  
تمظهره بنية كل مطلع، حيث يرتبط بحضور السارد  
بتقديم الشخصيات، كما يرتبط بتوظيف بعض العناصر  
التي تحيل إلى أقوالها استناداً إلى خطاب منقول يعرض  
له السارد بأسلوب غير مباشر:

— مطلع الفصل الثانى: «يقول إنه يعيش حياة  
سعيدة» (الرواية: ص ٤٥).

— مطلع الفصل الخامس: «يقول إن المسألة تتعلق  
بعينه، فهو لا يستطيع القراءة بشكل متواصل» (الرواية:  
ص ١٦١).

— مطلع الفصل السادس: «الجميع يقول إنها  
تتمتع بذكاء خارق (...) وقال إنه غير مستعد لأن  
يموت هكذا، وإنه لن يحارب...» (الرواية: ص ٢١٧).

## الهوامش:

(١) فى حوار مع إلياس خورى: الملحق الفائق لجريدة الاتحاد الاشتراكى ٢٩ يناير ٨٩ العدد ٢٦٣.

(٢) نظري:

(٣) نفسه: ص ٧٥٢.

(٤) نودوروف: القصيدة م.م. ص ٥٦.

(٥) نظري:

(٦) نظري:

(٧) نظري:

(٨) نظري:

وتؤشر هذه الخطابات المنقولة على الطابع الإخبارى  
والتقديمى الذى يعرض له السارد فى كل مطلع على  
حدة، تبعاً لطبيعة المعلومات التى توصل إلى جمعها  
باعتبارها مرجعاً «بيوجرافياً» للشخصية الساردة التى  
ستتكفل بسرد الأحداث، وهذا المرجع هو تحديد  
مجموع الموجهات التى يمنحها له السارد<sup>(٢٣)</sup>، المؤطر  
الفعلنى لبنية المطلع.

(ج) - خطاب ضمنى ومؤطر لخطاب الشخصية  
الساردة، تبرره تدخلات السارد وتعليقاته المتعددة، وهى  
التعليقات التى تكشف عن معرفته الكلية بتفاصيل  
الأحداث والمواقف، كما أنها تعليقات عادة ما ترتبط  
بوظيفة بيانية أو توضيحية لسياقات الإخبار الروائية، وما  
الوظيفة البيانية أو التوضيحية سوى قدرة السارد، فى هذا  
النص الروائى، على امتلاك وظيفة سردية تنوع فى طرائق  
عرض تلك السياقات، وتنوع أيضاً فى طرائق حضور  
السارد نفسه ضمن التراكمات الحكائية التى تعرض لها  
فصول الرواية، خاصة الفصل الثالث الذى يقدم نموذجاً  
واضحاً ويميزاً لخطاب السارد المؤطر لخطاب الشخصية  
الساردة (فاطمة فخرو)، وأيضاً الفصل الرابع الذى يبرز  
حضوراً نصوت السارد ووظيفته الفعلية فى السرد بناءً  
على رؤية خلفية راصدة لأدق الأحداث والتفاصيل.

Genette (G): Figures III, Ibidem, P. 252.

Genette (G): Nouveau Discours du récit, Ibidem, P.96.

Genette (G): Figures III, P. 262.

Barthes (R): S/Z, Seuil 1970, P. 102.

Benveniste (É): Problèmes de linguistique Générale, Gallimard, 1966, T2 P. 200.

- (٩) لحمداني (حميد) : أسطورة الرواية . مدخل نظري . منشورات سال ١٩٨٩ ص ٤٠ - ٤١ .
- (١٠) هذا مع الإشارة إلى أن كل مطلع يرد بين مقوسات [...] وبالتالي فإن تقنية هذا التوظيف من حيث علاقات طوبوغرافية تكتسب في هذا المجال أهمية خاصة ، لا باعتبارها فقط مختصر أو تعين صوت السارد وخطابه ، ولكن دلالتها أيضاً لا تستقل عن مورفولوجية الشكل الروائي في رواية (الوجوه البيضاء) ، باعتبارها رواية تحقيق حول مقتل تحليل أحمد جابر . ومن ثم ، يفترض في هذه التقنية توحيدها مع السياق الحدثي العام لهذا النص الروائي الذي يوظف تقنية التحقيق بشكل واضح . وعلى الرغم من ذلك ، فإن كل مطلع يساهم في تنوع البنية السردية وسياقات المهكي .
- (١١) نودوروف : الشخصية . م . م . س . ص ٥٦ .
- Reuter (Yves): L'importance du personnage, in: Pratiques No 60, Décembre 1988, P.3 . (١٢)
- Todorov (T), Ducrot (O): Dictionnaire encyclopédique, Ibidem P. 286 . (١٣)
- Reuter (Yves): Ibidem P. 13 . (١٤)
- (١٥) نفسه : ص ١٣ .
- (١٦) الشاوي (عبد القادر) : إشكالية الرؤية السردية (السارد أو الصوت السردى) : دراسات سمائية أدبية لسانية ، عدد ٢ - ٨٧ / ٨٨ . ص ٧٦ .
- (١٧) وبإمكاننا أن نلاحظ في هذا التعبير التقديمي الذي يعتمد السارد (وقد تعتمد الشخصية الساردة أيضاً) حضوراً لفشكل تعبيري منقول لا يرد في نص الشخصية الساردة ، وإنما هو بنية خبرية تؤثر على علم السارد / الشخصية الساردة ، من ذلك مثلاً : «ابن الدكتور عاشقادوريان ، وهو شاب في الثلاثين من العمر ، ينهى دراسة الطب في الولايات المتحدة ، في جامعة جورج تاون في مدينة واشنطن العاصمة ، جاء من أمريكا وحضر مراسم الدفن .. وقال لجميع الناس إنه لا يفهم كيف ينتصب شاب في التاسعة عشرة من العمر امرأة في الخامسة والستين» (الرواية : ص ٥٧) .
- (١٨) نودوروف (ت) : طوابع السرد الأممي . آفاق . عدد ٨ / ٩ / ١٩٨٨ ص ٤٧ .
- (١٩) كرينسكي (ف) : م . م . س . ص ٢٦ للمزيد من التفصيل .
- (٢٠) سويدان (سامي) : أبحاث في النص الروائي العربي . م . م . س . ص ٢٣٣ .
- (٢١) سويدان (سامي) : م . م . س . ص ٢٣٧ .
- (٢٢) كرينسكي (ف) : م . م . س . ص ٢٠٠ .
- (٢٣) نفسه : ص ٢٧٣ .



# الموت والحلم

## فى عالم «بهاء طاهر»

شاكر عبد الحميد

مدخل :

نمتلى أعمال « بهاء طاهر » القصصية ( الخطوبة - بالأمس حلمت بك - أنا الملك جئت ) والروائية ( شرق النخيل - قالت ضحى - خالتي صفية والدير ) بالحديث عن الموت، هناك دائماً أحداث موت أو قتل أو انتحار أو تذكر لموتى أو قتلى أو منتحرين. والموت فى أعمال « بهاء طاهر » موجود بشكله العياني الفعلى الجسدى المحدد، وموجود أيضاً بشكله الرمزي الاستعارى الإيمائى . موت الإنسان فى أعمال « بهاء طاهر » ليس موتاً بجسده فقط ، لا يموت المخ أو القلب أو يتوقف اندفاع الدم فى الجسد فقط، لكن هناك أيضاً موت المعانى والرموز والمثل . غياب العدل وحضور الظلم نوع من الموت لقيمة العدالة الكبيرة، وغياب الحرية وحضور القمع نوع من الموت لقيمة الحرية الكبيرة. وغياب الجمال والنظام والصدق، وحضور القبح والفوضى والكذب نوع من الموت لقيم الجمال والنظام والحقيقة كبيرة الأهمية.

يحضر طائر الموت ويهوم ويحوم دائماً فى فضاء عالم « بهاء طاهر » القصصى والروائى، ويحضر فى مواجهته طائر آخر، يسبقه فى البدء بالطيران ويحاول أن يتجاوزه أو يقاومه أو يتغلب عليه، لكنه دائماً يهزم أمامه، إنه طائر الحلم، يحضر هذا الطائر فى ليل الشخصيات وفى نهارها، يحضر على هيئة أحلام نوم ليلية أو على هيئة أحلام يقظة نهائية، أحياناً يتحول إلى كابوس، وأحياناً يتحول إلى ذكرى قديمة، لكن طائر الموت دائماً ما يخرج له من حيث لا يتوقع، وينشب فيه مخالبه، ويقتله .

بين هذين الطائرين، أو هذين المحورين الأساسيين فى أعمال « بهاء طاهر »، هناك طائر ثالث، أو محور ثالث، يحضر ويفرض وجوده، بل قد يكون هو الوساطة أو الأداة التى يقوم من خلالها الموت باصطياد واقتناص طائر الحلم وذبحه . هذا المحور هو السلطة . والسلطة فى هذا السياق مفهومة بمعناها الواسع الشامل، وليس معناها الضيق فقط . السلطة هنا قد تكون سلطة الأب الذى

أنت، أو أنا، أو نحن القراء الذين ندفعنا مثل هذه الأعمال الإبداعية المتميزة دوماً إلى محاولة تجاوز الموت من خلال التشبث بالحلم، لأنها هي أيضاً - في جوهرها - أعمال تحاول تجاوز الموت من خلال الحلم .

**الموت .. الموت دوماً :**

من النادر - كما قلنا في بداية هذه الدراسة - أن نجد قصة أو رواية لـ « بهاء طاهر » لا يرد فيها ذكر الموت، أو لا يكون الموت فيها العنصر المهيمن والهاجس المسيطر على الشخصيات ومشاعرها، أو هو المحرك للأحداث فيها . قد يكون الموت موتاً فعلياً، أى سكوناً مطلقاً مطبقاً لطاقة الحياة في الجسد، وقد يكون موتاً للمشاعر والأفكار والرموز <sup>(١)</sup> .

في قصة ( الصمت والصدى ) من مجموعة ( الخطوبة ) هناك أرملة تعيش حياتها متخبطة ضائعة، وهي تظن أنها تستمتع بهذه الحياة. وهناك انتهت التي تعاني من الشعور الحاد بالضيق نتيجة غياب الأب لموته، كما يوجد في بعض مشاهد القصة بعض الأطفال اليتامى الذين يتحدثون، ويحلمون، ويربطون بين الموت والسفر، ويتمنون عودة أمهم التي قيل لهم إنها سافرت .

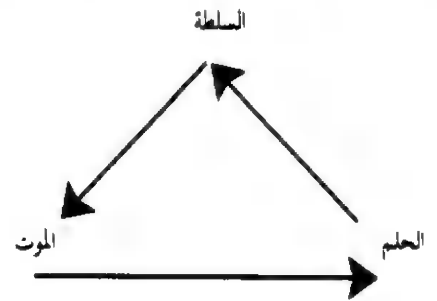
وفي قصة ( الكلمة ) من المجموعة نفسها، يقول الروائي عندما يحدث اعتداء غير مفهوم عليه في مكتبه لضابط حرس الوزارة :

« عملي ليس متصلاً بمصالح الجمهور، وإنني أعيش مع أمي الأرملة بمفردي، وليس بيننا خلافات مع صاحب البيت أو غيره، ولم يسبق أن تزوجت أو طلقت » ( ص ٤٠ ) .

وفي القصة نفسها هناك طفل يسمح الأحذية، ويقول إن أباه مريض، وإنه يعمل كي يتفق على أسرته، لكن الراوي ينهره ويطرده. وفي هذه القصة أيضاً إشارة لقصة حب قديمة من أيام المراهقة تموت قبل أن تبدأ .

يهمل في تربية أبنائه، أو يتخلى عن مهمته للآخرين، أو الأب الذي يبالغ في التربية من خلال القسوة ومحو هوية الأبناء، وتحويلهم إلى كائنات فاقدة للإرادة والحرية والمعنى. وقد تكون هذه السلطة هي التراث الذي يصبح بمثابة الأب الذي نلجأ إليه كي يحمينا أو يشرح لنا كل ما لانفهمه في واقعنا الحاضر الذي يموج بالتغيرات والصراعات والمعلومات والصور . وقد تكون هذه السلطة هي السلطة السياسية، وقد تكون هي سلطة الآخر أياً كان، أو سلطة المؤسسات التربوية والإعلامية ... إلخ . بل الأحرى أن نفهمها على أنها كل ما سبق، لأن كل ما سبق مترابط، بشكل مباشر أو غير مباشر، شئنا ذلك أم أبينا .

وهكذا يمكننا فهم طريقة عمل هذه المحاور الثلاثة في عالم « بهاء طاهر » على النحو التبسيطي التالي :



محاولة للخروج من الموت بالحلم

فالحلم دائماً يصطدم بالسلطة، أيما كانت، ومن ثم تكون نتيجة هذا الاصطدام حضور الموت الجسدي أو الرمزي، لكن الإنسان لا يكف - ولا يمكنه - أبداً عن الحلم، ومن ثم يحاول دوماً الخروج من دائرة الموت إلى فضاء الحياة متسلحاً دوماً بالحلم . قد لا يكون من يخرج من الموت إلى الحياة، مستعينا بالحلم، هو ذلك الإنسان الذي مات - فعلياً أو رمزياً - لكنه قد يكون هو

سريع ومستمر، وهناك فتاة وفتى، الفتاة تقول للفتى: «لم لا نكون كالإخوة؟» وهو يقول لها «أنا أيضاً لا أحبك... كنت أريد أن أحبك، ولكن» ويستمر تساقط الرذاذ فى القصة مع استمرار انتشار الإحباط، والحرمان، وعجز الحب عن الوصول إلى هدفه، ومن ثم موته.

وتصبح واقعة موت الأب تفاصيل قصة (فنجان قهورة) فى مجموعة (بالأمر حلمت بك) ومشاهد وتفاعلات الشخصيات الأساسية فيها. وتكثر أحداث «العم حامد» عن الحياة والموت، وعن معاش المتوفى، وسلوكه القويم وغير القويم.

ويحضر الموت أيضاً فى قصة (تضحية من شاب عاقل) من المجموعة نفسها حين يطارد رجل عجوز مهندساً شاباً، طالباً مساعدته المالية، ويعامله الشاب بقسوة ويلفظه بشكل يدل على موت نبض المشاعر الإنسانية تماماً فى قلب هذا الشاب، ثم إنَّ العجوز يعبر الشارع فتصدمه سيارة ويموت. وفى القصة إشارة واضحة، كما قلنا، إلى موت المشاعر الإنسانية وانعدام الشعور بالآخر، كما تشير إلى ذلك الانفصال الذى ساد حياة البشر، والذى قد يودى إلى الموت الجسدى الفعلى.

أما فى قصة (فى حديقة غير عادية) من مجموعة (أنا الملك جئت) فإنَّ بهاء طاهر يناقش مسألة التعارض بين الشرق والغرب. وهى من الإشكاليات المحورية فى الكثير من قصصه، حين يشعر الراوى بالغيظ من اهتمام الغربيين بالكلاب، وتدلّيلهم إياها فى حين تعاني شعوب كثيرة من الجوع والموت:

« هؤلاء القوم يطعمون كلابهم بما يكفى لإشباع الأطفال فى بلادنا. هؤلاء الأوروبيون استنزفوا كل ثروتنا لعشرات السنين حتى أفقرونا، وبنوا بلادهم، وهامهم يطعمون بشرتنا المسروقة كلابهم » (ص ٢٣).

وهناك أيضاً جو من العثبة الذى يشى بالفوضى والتخبط وضباب كل الأشياء الجميلة وموتها. وهناك ما يشى بأن الراوى يحتسى الخمر، ويسكر، ويفقد الوعي، ويقول أشياء، ويقوم بتصرفات، وهو فاقد لوعيه لا يعرف عنها شيئاً فى النهار، وربما كان ما يحدث له فى نهاره (ضربه مثلاً) مرتبطاً بما يقوم به فى ليله من سلوكيات وأفعال.

فى قصة (نهاية الحفل) من مجموعة (الخطوبة) أيضاً هناك ذلك الحب المستحيل الذى لا يصل إلى هدفه بين سلوى وهاشم المتزوج، الذى حاولت زوجه الانتحار حين عرفت علاقته بسلوى. نقول سلوى:

« أنا لا أطلب أى شئ .. أريد فقط أن أراه .  
لكنه يرفض، يرفض باستمرار، قل لى ماذا أفعل؟ »

هذا البأس يرتبط بحالة من الحب المقضى عليه بالموت، برغم هذا التوق والغلاب بداخله نحو الانبعاث والتحقيق والحياة.

أما فى قصة (بجوار أسماك ملونة) بالمجموعة نفسها، فهناك حب يطمح للتحقيق، علاقة إنسانية تحلم بالوجود، لكنها تخفق فى الوصول إلى هدفها لأسباب نفسية واجتماعية، ونتيجة للظروف التى يحياها الناس وللأفكار التى تسيطر عليهم، تبدأ العلاقات الإنسانية فجأة، وتموت فجأة، والمرأة التى كان زوجها يحبها يبدأ فى إهمالها ويذهب كل ليلة ليحتسى الخمر ويعود دون أن يلقى عليها تحية المساء. كان يحبها وكانت تحبه، لكن الحب انتهى لأنها لم تستطع أن تمنحه ولداً.

فى قصة (المطر فجأة) نجد مناخاً يشى بالحب، لكنه مناخ كاذب، فلا يوجد حب حقيقى، هناك خوف من الحب، خوف مما يعقب الحب، خوف من مطالب الحياة، خوف من موت الحب، هناك قطرات صغيرة من المطر تسقط على النهر، وهناك أمواج رمادية تهتز بشكل

يتبادل معها الحديث في الحقيقة، تلك التي مضى زمانها أو كاد، تموت في نهاية القصة.

يحضر الموت أيضاً في قصة (محاورة الجبل) من مجموعة (أنا الملك جغت)، سواء كان هو الموت الرمزي، الذي هو موت الأحلام والأمنيات، أو كان هو الموت الفعلي، موت الجسد وجفاف الحياة. فالأب الذي كان ممتلئاً بالحياة والطاقة، ولا يكف عن العمل يصاب بالمرض، والحزن، وفقدان الهمة، وانعدام الرغبة في الحياة، حينما تموت ابنته. ومن ثم يموت. ويقول عنه الراوي ابنه:

«عندما جاء أبى الموت كنت إلى جواره... لم أر في عينيه ذعراً، بل كانت على شفتيه ابتسامة جميلة، اعتذار نهائى لما سببه لنا من انزعاج وألم» (ص ٢١٦).

هذه الأخت التي ماتت، والتي يتحدث عنها أخوها (الراوى) كانت تتجسد له حية في أحلامه وتكلمه، بل وصل به الأمر أن يعتقد أنه رآها حية في اليقظة. كانت محاسن (أخته) جميلة جداً، وكانت أمها تخاف عليها كثيراً من الحسد، مثلما كانت الأم تخاف كثيراً على ابنتها «مبروكة» في قصة (سندس) من مجموعة (بالأمس حلمت بك). ثم إن محاسن عندما كانت في العاشرة من عمرها زارها، كما قلنا، ملاك الموت واختطفها، وساد حزن عظيم الأسرة، وكثر البكاء، ورددت النسوة المكلومات أغانيهن الحزينة. ويذكر الراوى أخته التي كانت تقول له عندما كانا يمران على المعابر إن الموتى يخرجون بعد غروب الشمس ويتزاوون ويحكون الحكايات. ثم إنه بعد ذلك كان يذهب إلى مقبرة أخته، ويحدثها، ويرجوها أن تعود معه، كان متأكداً أنها تسمعه «و ذات ليلة أشفقت على محاسن فخرجت من أجلي». بينما يؤكد له الرجل الأشيب الذي كان يحادثه أن ذلك كان حلمًا.

هذه الصورة الخاصة التي يحدث فيها حوار بين الأحياء والموتى أو بين الحاضرين والغائبين، صورة تتكرر

كذلك فإنه يدين في القصة نفسها تعالى الغربيين وادعاءهم أحياناً المعرفة الكلية والعلم، برغم ما يكون عليه حالهم من تظاهر وكذب وادعاء. كما يناقش فكرة الصداقة والموت، يقول:

«أظن أن الإنسان لا يكون له بالفعل أصدقاء خارج بلاده. لا يكون الإنسان هو نفسه خارج بلده ليصادق كما يحب أو ليحب كما يحب. تتغير المشاعر. تأتى الأحزان ثقيلة وتذهب الأفراح بسرعة» (ص ٢٩).

ويمكننا أن نربط شعور الراوى بالغربة هنا بمشاعره في قصة بالأمس حلمت بك. إنها مشاعر الوحدة وعدم القدرة على التكيف مع الآخر الغربى برغم ما قد نجيش به النفس أحياناً من تعاطف مع بعض البشر في ذلك العالم.

في هذه القصة يجلس الراوى وحيداً في حقيقة غريبة يفكر فيما تشتمل عليه الحياة من أحزان، يفكر في حبيبته التي ضاعت، «في شقائنا معاً الذى محا سعادتنا معاً»، يفكر في الأحبة والأعزاء الذين ماتوا أو رحلوا، وفي الأحلام الكثيرة: «التي كانت لدى والتي لم يتحقق منها شيء»، هنا تأتى الأحلام والذكريات مصحوبة بفكرة الموت، فالأحلام تموت، وكذلك الأصدقاء الذين كانوا كالأحلام يموتون أيضاً، وكذلك الحب يموت، ولا تبقى سوى الذكرى، تبقى حية أبداً لا تموت، لكن هل هي حية فعلاً؟ هل تكفى حياتها في باطن الراوى وعقله ووجدانه لتحقيق بعض الإحساس بالتوازن والتكيف؟ أم أنه يظل حلمًا بالقوة يطمح لأن يكون حلمًا بالفعل، حباً بالحلم يطمح لأن يكون حباً بالإدراك، صداقة بالقوة تطمح لأن تكون صداقة بالفعل؟ ولأن زمان هذه الأشياء جميعها قد مضى في حياته، مضى زمان الحب والصداقة والأحلام، فإنه يكتفى منها بالذكريات. والذكريات كما يقول فرويد، تصيب الإنسان بالمرض. كذلك فإن المرأة العجوز التي

عن الحزن العميق أو الخوف الشديد، أو اضطراب الوعي، أو الشعور الحاد بالوحدة والعزلة والانزلال . كانت آن ماري وحيدة وكذلك كانت الشخصية المحورية (الراوى) فى قصة (أنا الملك جئت) وكذلك كانت «صفية» بعد موت والدها وبعد موت البك / زوجها وبعد موت حربى / حبيبها القديم، وقل الشئ نفسه عن الراوى فى طفولته فى (محاورة الجيل)، وقل الشئ نفسه عنه فى مراحل حياته التالية، وفى الكثير من قصص «بهاء طاهر» وتجليات مختلفة .

فى رواية (شرق النخيل) يموت جدّ الراوى فيقطع الأب دراسته فى الأزهر، ويعود إلى البلدة، كما تموت والدته «سمير» - زميله فى السكن - فيرسب لأول مرة فى الامتحانات. وتتساءل «ليلي» - حبيبة الراوى : «لم الأزهار ميتة؟ لماذا هى ميتة دائماً! ألا يسقونها أبدا!» (ص ٢٤٠). وقد كانت تعبر بذلك عن حالة الموات التى تستشعرها فى مشاعر الراوى تجاهها. وتتساءل فريدة (أختها) بصوت باك : «قل لى، لماذا نعيش مادامنا سنموت فى النهاية؟» (ص ٢٤٣). وقد كان سؤالها يحيل إلى حادث موت ابن عمها (حسين) الذى أحبته وأحبها، وكانا يوشكان على الزواج، لكنه قتل غدرًا بعد ذلك .

يقول الراوى فى (شرق النخيل) :

«لا يأتى الموت حين يود الإنسان أن يموت.  
لا يأتى الموت مخرد أن الإنسان يكره حياته»  
(ص ٢٥٤).

وتتكرر الفكرة نفسها بالتعبيرات نفسها تقريباً فى بداية قصة (أنا الملك جئت) على لسان الدكتور حشمت بعد موت أمه .

يتحدث الراوى فى (شرق النخيل) عن جده، الذى مات قبل أن يراه، ذلك الجد الذى حدّثه العم عنه حديثاً يمثلنى بذكر الموت فقال :

«كان وحيداً بطوله بعد أن مات أبوه ومات أكثر ناسه فى الوباء، لكن البلد عرفتة

فى الكثير من أعمال «بهاء طاهر»، فـ «آن ماري»، مثلاً، فى قصة (بالأمس حلمت بك) كانت تخلم بالراوى وتراه فى حالة البسطة حتى عندما لا يكون موجوداً معها. كما أن الراوى (دائماً الشخصيات المحورية لدى «بهاء طاهر» بلا أسماء مما يشير إلى أنها قناع يتخفى وراءه المؤلف) فى (أنا الملك جئت) يرى وجه مارتين فى الصحراء والسماء خلال رحلته، كما أنه يستيقظ يوماً بعد وصوله إلى المعبد، وبينما الشمس تشرق بهتف: «صباح الخير يا مارتين»، كأنها كانت معه تراه ويراه، يرى وجهها مهوماً حوله، ومهيماً على حياته وإدراكاته. وأيضاً فإننا نجد أن صفية (فى رواية خالتي صفية والدير) بعد موت البك القنصل - زوجها - تتصرف مع خدمها وعمالها فى المنزل وخارجه، وكأنه مازال حياً. كانت تؤنب الخدم فى البيت:

«نقول إن هذه الفوضى لا تعجب البك. أو ماذا يقول البك لو رأى ذلك، أو أن البك يفضل أن تزرع أرض الحوض الشرقى قصباً. وهكذا ... وكانت تقول هذه الأشياء بهدوء وثقة حتى إن الغريب كان يعتقد أنها تتكلم عن شخص موجود فى الغرف الأخرى»  
(ص ٧٨).

وهى تفعل ذلك أيضاً بعد موت «حربى» فى الدير فتتحدث، عن موافقتها على الزواج منه دون أية شروط:

«نعم يا والدى . اعذرني . لا أستطيع أن أقوم .. ولكن إن كان «حربى» يطلب يدى فقل للبك إنى موافقة .. أنت وكىلى يا والدى .. وأنا موافقة على أى مهر يدفعه حربى .. لا تشغل بالك بالمهر» (ص ١٣٦).

ثم أنها تغلق بعد ذلك عينيها وتموت .

هذه الحالة المرتبطة بالموت التى تجعل الأحياء لا يصدقون أن الموتى قد ماتوا يطلق عليها بعض العلماء اسم «الحضور مع» أو «الوجود مع». وهى حالة تتولد

عام، يتحدث عن ظلم أبيه لأمه، وإهانتة الدائمة لها، وعن انسحاق هذه الأم، وضعفها وهوانها حتى موتها، وهي بعد صغيرة شابة :

«هَذَا عَمَلُ الْبَيْتِ وَهَذَا الْقَهْرُ. مَاتَ أَيْضاً صَامِتَةً وَدُونَ أَنْ تَشْكُو. لَمْ أَسْتَطِعْ حَتَّى أَنْ أَكْرَهُ أَبِي أَوْ أَلُومَهُ. هُوَ أَيْضاً أَنْهَارَ بَعْدَ مَوْنِهَا. ظَلَّتْ تَتَعاقَبُ عَلَيْهِ أَمْرَاضُ مُخْتَلِفَةٍ حَتَّى مَاتَ» .

ويقول عنه أيضاً :

«لَمْ يَكُنْ أَبَداً صَدِيقاً لِي وَنَادِراً مَا كَانَ يَكَلِّمُنِي أَوْ أَخْتِي إِلَّا لَكِنِّي بِعَظِيمَةٍ أَوْ أَمْرٍ، أَوْ لِيَسْأَلُنَا عَنْ أَحْوَالِ الدَّرَاسَةِ. كَانَ وَحِيداً تَمَاماً» (ص ٣٢٩) .

الأب الذي تصوره أعمال «بهاء طاهر» وتلمح له وتطمح إليه، هو الأب الإيجابي الذي يوفر الرعاية والحماية دون تسلط أو قهر، الأب المرتبط بالقوة دون قمع، وبالحكمة دون جفاف، بالتحقق والتحقيق، لا بالإحباط والحرمان، بالتوحد والدفء، لا بالانفصال وبرودة المشاعر. وهي صورة تكاد نقف على مشارف الأحلام؛ عند تخوم أحلام اليقظة وعلى حدود التهويمات .

يبدو أن الحرمان من الأب، موت الأب فعلياً أو رمزياً، موته جسدياً أو إهماله لأسرته وتخليه عن دوره خلال حياته (موته رمزياً) ثم موته بعد ذلك جسدياً، وأيضاً تلك الإحباطات التي تعانيها الشخصيات نتيجة للشروط القاسية للواقع التي تخيم فيه، يبدو أن ذلك يولد بداخلها حالة من موات المشاعر؛ حالة تجعلها عاجزة عن التفاعل مع الآخر برغم ما يضطرم في أعماقها من تشوقات وأشواق . تتكرر أفكار ومشاعر اللامبالاة واللاجدوى في كثير من قصص «بهاء طاهر» ورواياته.

وعملت له حساباً، لم يجرؤ أحد أن يعتدي على أرضه أو يسرق له جرنًا» (ص ٢٥٧) .

وتخضر فكرة «الوجود مع» أو «الحضور مع» التي سبق أن أشرنا إليها في (شرق النخيل) أيضاً. فالعم، كما يقول الراوى، كان يحب أباه ويتصرف في الحياة، بعد موته، كأنه ما زال يعيش معه ويراقبه، ويريد أن يكون كل ما يفعله جديراً بإعجاب أبيه الغائب (ص ٢٥٧) .

وبشكل عام فإننا نلاحظ أن صورة الجد في (شرق النخيل) هي صورة إيجابية توحي بالعظمة والمشاركة والعزيمة والشموخ، بينما صورة الأب صورة سلبية توحي بالضعف والتخاذل والخداع والمهاتلة :

«كَانَ أَبِي كَتُومًا وَحَرِيصًا، لَا يَعْقِدُ صَفَقَاتٍ إِلَّا فِي السِّرِّ وَعَلَى انْفِرَادٍ، وَلَمْ يَكُنْ يَقْرُضُ غَيْرَ أَغْنِيَاءِ الْبَلَدِ. وَهَؤُلَاءِ لَمْ يَكُونُوا يَحْدِثُونَ أَحَدًا عَنْ أَسْرَارِهِمْ. لَكِنِّي مِنْذُ صَغُرْتُ عَرَفْتُ أَنَّ أَبِي يَفْعَلُ شَيْئًا تَكْرَهُهُ أُمِّي» (ص ٢٥٨) .

صورة الأب السلبية موجودة أيضاً في قصة (فنجان قهوة) مجموعة (بالأسر حلمت بك) وهي تتعلق بذلك الأب الذي كان يترك أسرته ويذهب ليتعاطى الخمر، وعندما مات لم يترك لأسرته شيئاً يعينها على الحياة .

ودون الدخول في تفاصيل خاصة بمقدمة أوديب التي رفض «بهاء طاهر» استخدامها في تفسير بعض أعماله في التذييل الذي ألحقه برواية (خالتي صافية والدير) فإننا نعتقد أن صورة الأب السلبية الموجودة في كثير من أعماله مرتبطة بصورة السلطة في ذهنه، وهي صورة دائماً سلبية، وهذه نقطة سنشير إليها بعد ذلك ببعض التفصيل .

لا تنفصل صورة الأب عن صورة السلطة في أعمال بهاء طاهر. وهكذا فإن الراوى (القناع) عندما يناقش فكرة الظلم والعدل مع ضحى، يتحدث عن نوع من الظلم لا ينفصل في ذهنه عن فكرة الظلم بشكل

ماهى بالضبط. نعم فى داخلى أشياء ولكن  
لا أستطيع أن أسميها « (ص ٣١٨) .

وبشرح - الراوى - لسيد القناوى الذى حكى له  
حياته، بعد موت والده حين كان عمره عشر سنوات  
كيف عمل ليلاً ونهاراً كى يربى أخوته، وكيف أن  
والده كان قد مات لشموه بالإهانة لأن أحد ملاك  
الأرض التى كان يعمل فيها قد صنع ابنه :

« اسمع يا سيد . آلاف من الناس يصفون  
كل يوم .. ولكن قليلاً منهم من يشعر  
بالإهانة أو الغضب . قليل منهم يا سيد من  
يصيبهم ذلك المرض الذى أصاب أباك والذى  
يصيبك أنت الآن . مرض العدل » (ص ٣٦) .

الحب دوماً .. الموت دوماً :

لا يصل الحب فى معظم أعمال «بهاء طاهر» ، إن  
لم يكن فيها جميعاً ، إلى هدفه أبداً ، الحب محاصر  
بالموت ، دائماً يصاحبه الموت . وهكذا نجد أن مارتين فى  
(أنا الملك جئت) ماتت ، أو عاشت شبه ميتة ، غاب عنها  
عقلها ، أى مات عنها جوهر وجودها . كذلك نجد «أن  
مارى» فى (بالأمس حلمت بك) تلحق بنفسها الموت  
عندما تنتحر ، وضحي تموت رمزياً حين تتخلى عن  
نقائنها ومثالياتها . كما أن موت الأب والأم من المحاور  
الأساسية فى معظم قصص «بهاء طاهر» ورواياته كما  
سبق وأشرنا .

لكن رواية (خالتى صفية والدير) تبدو نسيجاً فريداً  
فى تعاملها مع علاقة الحب بالموت ، وهى علاقة يصعب  
فهمها بمعزل عن محورين آخرين هما الحلم والسلطة .  
صفية بارعة الجمال تحلم بالحب وهى بعد صغيرة ، تحلم  
بـ «حرى» محط أنظار فتيات القرية ، هذا الشاب  
الجميل الجرىء المثالى ، لكنها فجأة تجد حلمها - حبها  
يتحطم ويتبدد بشكل غير متوقع ، حين ينجى «حرى»

من ذلك مثلاً ما حدث عندما تسأل ليلى فى (شرق  
التخيل) الراوى ماذا تفعل فى حبها له الذى لا يبادلها  
إياه فيقول لها : «لا أعرف يا ليلى .. ليتنى أستطيع أن  
أنصح نفسى» (ص ٢٤١) . وتكرر الاستجابة نفسها بروح  
هذه التعبيرات نفسها تقريباً فى (بالأمس حلمت بك)  
عندما تتساءل أن مارى عما إذا كان ما يقوله لها يمكنه  
أن يساعدها فى محتتها العاطفية فيقول لها : « وكيف  
أعرف ؟ إن كنت لا أفهم كيف أساعد نفسى . فمن  
أين لى أن أفهم كيف أساعدك ؟ » (ص ١١٣) . ويقول  
لضحي فى (قالت ضحي) : « سأصارك بشئ يا  
ضحي . أنا لا أعرف حقيقة ما أريد . سأصارك بشئ  
آخر أنا لأرغب فى شئ بحماس حقيقى . لا أعرف متى  
بدأ ذلك » .

ويقول أيضاً : « يتهمنى حاتم بعدم الطموح وأظنه  
على حق . لأفهم حتى لماذا يطمح الناس » (ص ٣١٧) .

لكن فى مقابل هذه التعبيرات والحالات ، هناك  
تعبيرات وحالات أخرى تكشف لنا عن أن هذه اللامبالاة  
الظاهرة التى هى حقيقية أحياناً ، والتى تكونت أيضاً  
نتيجة الإحباط العام والخاص المتواصلين ، هذه اللامبالاة  
ليست هى كل ما يهتم فى باطن الشخصيات من  
انفعال ، فهناك دائماً صراع متوتر دائم بين اللامبالاة  
والاهتمام ، بين التجاهل والانفعال ، فالعقل الإبداعي  
دائماً ما تصطرع فيه التساؤلات والأحلام ، يقول لـ «أن  
مارى» :

« ما أريده مستحيل .. أن يكون العالم غير  
ما هو .. والناس غير ما هم . قلت لك ليست  
عندى أفكار ولكن عندى أحلام مستحيلة »  
(ص ١١٣) .

ويقول لـ «ضحي» :

« أحياناً أمتلى بالغضب على نفسى  
وعلى حياتى ، أحياناً تجتاحنى أشواق لا أعرف

توقعت، حين وجدته سميذاً بزواجها من القنصل، في تلك اللحظات الخاصة من الهذيان وتفكك أواصر الوعي، تكشف صفة عن حبها القديم الذي ما زال قاراً في أعماقها، وتكشف عن أنها كانت برغم كل ما أظهرته من عداوة وكراهية إزاء «حربى» بعد زواجها، كانت لاتزال تحبه حباً عنيماً ضارباً، وكانت لاتزال تنتظره في حلمها وبقلتها. تموت أشياء وشخصيات ومعان كثيرة في هذه الرواية، وتحول الشخصيات إلى ضدّ حالها الأول. وهكذا، فإننا نجد أن صفة تتحول بعد زواجها من القنصل إلى أخرى شديدة العقلانية والانتظام بعد أن كانت تغور بالبهجة والانطلاق والتدفق والمرح، كما أنها تتحول بعد موت زوجها من رمز للجمال، إلى رمز للجلال، من رمز لبرق الجسد إلى رمز للرهبة العقلية. «وهكذا أصبحت صفة الجميلة التي كان يشتبهها كل الرجال هي الخالة صفة التي يرهبها الناس» (ص ٨١). ثم أنها أصبحت ذات قدرات شبه خارقة، تعرف أن المرأة حامل حتى قبل أن تعرف المرأة نفسها أنها حامل، وتعرف أن الأرض بها لعبان قبل أن يعرف صاحب الأرض بوجود الثعابين في أرضه.

«حربى» أيضاً تموت روحه في السجن بعد أن قتل القنصل، ذلك الذي عذبه كثيراً وامتنع روحه، وأذله أمام الناس لأنه اعتقد، ربما، بإبحاء من صفة أنه يريد أن يقتل ابنه (ابن القنصل) طمعاً في الميراث. ويفقد «حربى» بهجته وتلقفه وتلقائته ووسامته بعد خروجه من السجن، يقول الراوى :

« وكنت بالكاد قد منعت نفسى أن تخرج منى صرخة حين رأيت «حربى» بعد أن نزع عن وجهه اللثام، كان الشعر قد سقط عن معظم رأسه، وأصبح خذاه بقمتين زرقاوين تنفضي فيهما ندوب وجروح صغيرة متجاورة، وكانت في عينيه نظرة منطفئة، كان وجهه كله منطفئاً» (ص ٩٩).

يوماً مع البك - القنصل (رمز السلطة)، الذي يبلغ عمره ثلاثة أمثال عمرها كى يدعم طلب القنصل للزواج من صفة، بل لقد بلغ به «حربى» الحماس يومها أن قال: «إنه شرف لأى بنت أن يتزوجها البك ويرفع مقامها» (ص ٥٤).

كانت صفة بتيمة الأبوين، وكذلك كان «حربى». وحين تفقد صفة الأمل في حبها لـ «حربى» فإن شحنة الحب الهائلة المتأججة بداخلها تتحول إلى البك زوجها. هناك ما يشبه عقدة إلكترا في هذه الرواية لكنه تشابه ظاهرى سطحي، فالقنصل هنا بديل للأب، بديل للسلطة وقد كانت صفة، بعد أن فقدت حبها لـ «حربى»، تبحث عن أرض ثابتة بعد أن أصبح كل ما حولها مفككاً متحركاً مراوفاً غير قابل للفهم، ومن ثم فإننا نستطيع أن نفهم حبها الشديد لزوجها - القنصل على أنه بمثابة رد الفعل المبالغ فيه. وفيما أرى فإنه لم يكن حباً حقيقياً.. بل كان شيئاً يشبه الحب. كان القنصل - الزوج هو بديل الأب حين غاب الأمل في الحب. وهكذا نجد أن صفة في نهاية الرواية بعد أن أصابها المرض الجسمى والعقلى بعد موت «حربى» تهذى قبل موتها قائلة لوالد الراوى :

«نعم يا والدى. اعدرنى لا أستطيع أن أقوم.. ولكن إن كان «حربى» يطلب يدى فقل ليلى إنى موافقة.. أنت وكىلى يا والدى.. وأنا موافقة على أى مهر يدفعه «حربى».. لاتشغل بالك بالمهر.. ثم أغلقت عينها مرة أخرى ودخلت بعدها فى غيبوبتها الأخيرة» (ص ٣٦).

وهكذا فإننا نجد أن صفة، في تلك اللحظات الأخيرة، حين انفك أسر الوعي الشديد الذى كانت تضربه حول مشاعرها، فى رد فعل مبالغ فيه إزاء صدمتها، حين وجدت «حربى» يسلك عكس ما



من شخصيات «بهاء طاهر». وهو حب مفقود، حب تحاول الشخصيات استعادته مرة بالتذكر، ومرة بالحلم.

والخلاصة هي أننا نستطيع أن نقول - فيما يتعلق بمحور الموت بوصفه محوراً أساسياً يسهم في تشكيل العالم القصصى والروائي لبهاء طاهر - إن هذا المحور يتسم بالخصائص التالية :

(١) لا تكاد تخلو قصة أو رواية لدى بهاء طاهر من ذكر الموت أو من هيمنة الموت على مشاعر الشخصيات وأفكارها ومصائرهما. كأن الموت هو المحرك لمسار الأحداث الكبيرة في القصة أو الرواية. قد يحضر في شكل ظاهر، أو في شكل خفي، قد يحضر الآن، أو يستحضر من الماضي، لكنه في الحالات كلها هو البؤرة التي تدور حولها الأحداث وتتشكل .

(٢) الموت الذي يتحدث عنه بهاء طاهر في أعماله ليس بالضرورة موتاً جسدياً، برغم بروز هذا الموت الجسدى المعروف وتكراره في أعماله كافة . فهناك موت رمزي يحضر في غياب الأشياء الجميلة من حياة البشر، وغالباً ما يرتبط جسدياً أو رمزياً بالسلطة والحب والمرأة والأحلام.

(٣) ليست هناك فواصل في وعي الشخصيات المحورية في هذه الأعمال بين عالم الموت وعالم الأحياء، فالموتى جسدياً كثيراً ما يتم التعامل معهم على أنهم أحياء، ومن ثم تكرار ظاهرة «الحضور مع» التي أشرنا إليها، وأيضاً فإن بعض الأحياء موتى. وهنا يكون الموت الرمزي هو الأكثر هيمنة وظهوراً.

(٤) أغلب الشخصيات في القصص والروايات فاقدة للأب الذي تأخذ صورته في الأعمال غالباً، صورة سلبية، ترتبط أحياناً بالإهمال وعدم القيام بدور الأب الإيجابي، بما يستتبعه هذا الدور من حماية ورعاية وأمان، وترتبط أحياناً أخرى بالخداع والخائلة وحرمان الأبناء من حقوقهم الطبيعية. وترتبط هذه

ويقول أيضاً :

«وكانت الدموع تنزل من عيني وأنا أفكر في «حربي» القديم .. «حربي» الذي لم يبق منه شيء غير ذلك الصوت الجميل وأرجلته التي صارت كلها للحزن» (ص ١١١) .

ثم إن «حربي» يموت أيضاً، في النهاية، بعد رحلة طويلة من المهانة والعذاب، والحرمان، والسجن، والمرض، والانعزال. كان قد خرج من السجن الرسمي، بعد قتله للقنصل، دفاعاً عن نفسه، ليقيم بعد ذلك في الدير في حالة، هي أيضاً، أشبه بالسجن، وقد قال عنه المقدس بشاي بعد موته بأنه «عاش للألم» .

وهكذا فإننا نجد أن طائر الموت يحلق في هذه الرواية - وهو يحلق كثيراً في عالم «بهاء طاهر» - في مواجهة طائر الحب ثم يصارعه ويهزمه في النهاية، يموت والدها صفية ووالدا حربي قبل بداية الرواية، ثم يموت القنصل / زوجها، ثم يموت حربي، وتموت صفية، ثم يموت والده الراوى في نهاية الرواية. والحب محكوم عليه بالفشل، محكوم عليه بالموت، الحلم بالحب مقضى عليه بأن يبيد مهما تكن عرامته، واضطرامه، ووقدنته. إن سلطة التراث، أو سلطة الزمن، أو سلطة السادة أصحاب السلطة أو الملكية، تظل قائمة دوماً تفصل بين الحلم بالحب وتحقق هذا الحب. لكن موت الحب ورموزه دائماً ما يبعث فينا - نحن القراء - الشجن والحلم، الشجن على الشخصيات المتخيلة أو الواقعية التي قدمتها هذه الأعمال، والتي أصابها الفشل أو الموت، والحلم بزمن آخر، وواقع آخر يمكن أن يحقق فيه الإنسان بعض أحلامه ويتحرر - ولو إلى حين - من أسر الموت الخدق أو الإخفاق المقيم الذي يضرب بمخالبه في أعماق وجود الإنسان، في هذا الزمان، على هذا المكان.

يجعل الموت شمس الحب دوماً غاربة. هناك حلم دائم بحب قديم مقيم مؤرق وحارق ومؤجج لدى العديد

يقابل الراوى الفتاة الشقراء مرةً في أحد المتاجر، فتحاول أن تبسم له ابتسامة مترددة، لكنه هو الذى يدير وجهه بعيداً عنها، يتصل بصديقه كمال عبر الهاتف فيحكى له كمال حتماً رآه :

« قال بالأمس حلمت أننى قابلت معاوية بن أبى سفيان وأننى كنت أتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين فغضب معاوية وقال ضعوه فى السجن مع طه حسين، لكننى استطعت أن أهرب وركبت تاكسى فوجدت نفسى فى ميدان العتبة. قلت لكمال إن الخلاف كان مع يزيد وليس مع معاوية. فقال لى بشئ من الغضب هو حلم أم حصة تاريخ؟ ماذا تفهم منه؟ فكرت لكننى لم أفهم شيئاً » (ص ١٠٤).

الحلم يشتمل فى جوهره على تداخل بين الأزمنة والأمكنة والشخصيات، وفيه يتحقق المستحيل من خلال آليات التفكير والتكثيف، فالشخصيات التى لم تلتق، تلتقى والأحداث المتباعدة تحدث معاً، وفى لحظات قليلة تتجمع قرون عدة. والحلم فى هذه القصة، فى جوهره، إدانة للظلم والاستبداد والفساد وانتزاع الحقوق وقمع الفكر: « ضعوه فى السجن مع طه حسين » وفيه إعاءة لعلاقة المثقف بالسلطة، وهى هنا علاقة قمعية يهرب فيها المثقف دائماً خوفاً على فكره الحر الذى هو ميرر وجوده وجوهر حياته. وهذا الحلم منقلب مباشرة إلى خارجه، حيث يعانى الراوى وصديقه من سلطة قامعة فى وطنهما جعلتهما يفران إلى بلد آخر يحتجزان عن الاندماج فيه، فلا يصبحان - أبداً - جزءاً من نسيجها. ويحكى الراوى لصديقه بانفعال عما دار فى الصباح فى المفصلة، حيث أظهرت المرأة العجوز روح الاحتقار لغير الغربيين، يقول له « كمال » :

« وما أهمية ذلك؟ أنا أعيش هنا منذ سنين وأعرف كيف ينظر أهل البلد إلى الأجانب

الصورة غالباً بالسلطة التى تقوم أيضاً بالخداع ولا تقوم بالحماية، تقوم بالإهمال ولا تقوم بالرعاية، كما أنها تكون عند الضرورة منعزلة عن الناس باردة المشاعر ( انظر صورة الأب فى (قالت ضحى) مثلاً) أو تكون مهددة ومتوعدة وذات طاقات قمعية هائلة (صورة الأب فى قصة الخطوبة مثلاً).

(٥) فى مواجهة الموت، بأشكاله الفعلية أو الرمزية، لا تكف الشخصيات أبداً عن الحلم، بأشكاله الليلية أو النهارية، فهو دائماً وسيلتها التى تحاول من خلالها جعل البعيد قريباً، وجعل المستحيل ممكناً. كما أنه وسيلتها فى الهروب من قبضة الموت والتحرك بحرية أكبر فى فضاء الحياة.

### أحلام مستحيلة تواجه الموت :

من خلال جو نفسى خاص تسوده مشاعر الغربة والعزلة والوحشة والحاجة إلى الآخر، والشعور بالضيق، والشك، والتفكك النفسى، وقرارات عن الصوفية، وعن التناسخ والحلول، وعن الأرواح الشريرة، والأرواح الطيبة. تبدأ مشاهد القصة البديعة (بالأمس حلمت بك). مثقف مصرى يعمل فى مؤسسة عربية فى دولة أوروبية، فى الصباح يلتقى دوماً على محطة الأنوبيس بشقراء من أهل ذلك البلد الأوروبى، وعندما تلمحه تحول وجهها فجأة بعيداً عنه. وعندما يذهب إلى مكتب البريد كى يرسل كتاباً عن الصوفية إلى صديق له، يكتشف أنها تعمل هناك وتتحاشى النظر إليه. يهطل المطر بغزارة، ويبدو أن هطولها يبعث فى النفس البشرية مشاعر غير التى يبعثها انقطاعه لعل المطر يستثير فى النفس الذكريات، ويستثير فيها مشاعر الوحدة والعصمت والحزن والأشواق وأحلام الحب المستحيل. يقول له أحد أصدقائه فى العمل:

«روحك شغافة» ثم دفع سباته فى صدرى. قلت له إن صدرى مثقل بما فيه الكفاية، فقال فى هذه التربة ينبت البستان» (ص ١٠١).

أقابلك بأنك موجود وعندما أرفع عيني أجذك  
هناك. أحياناً أتخيل هذا فحسب ولا تكون  
هناك ولكنى أكاد ألمسك « (ص ١٠٧) .

توثق أواصر العلاقة مع « آن ماري »، ويذهب  
لزيارتها في بيتها، ويعرف أنها أحببت أحد مواطنيها،  
ولكنه نكث بوعده معها وتركها بشكل مهين، ويتعرف  
على والدتها التي تخشى له عن زيارة زوجها لمصر وتحدثه  
عن سيدنا موسى وعن السحر، ثم إننا نجد أن « آن ماري »  
تقول له فجأة وهما يجلسان معاً بمفردهما يرششان  
الشاي « بالأمس حلمت بك » وتخكى له عن حلم آخر  
حدث لها أول أمس :

« أول أمس أيضاً حلمت بك . حلمت أن  
صقراً كبيراً يضرب نافذتى بجناحيه ويتطلع  
إلى بغضب وهو ينقر الزجاج محاولاً أن ينفذ  
منه ثم جئت أنت فاحتضنتك الصقر بجناحيه .  
صحوت من النوم وكنت أبكى » (ص ١١١) .

الصقر في الميثولوجيا طائر شمسى يرمز إلى السماء  
والقوة، والنار، والإخلاص والحماية والنبل، هو العين  
العاشقة للأحداث وللمستقبل والخلود ولا تنصاع العقل  
على الفرائز الدنيا، وهو رمز للمعرفة الكلية، يخلق ما بين  
الأرض والسماء، بين ما هو أعلى وما هو أدنى، يشرق  
على الكون، يستطيع أن يهبط وأن يصعد، وهى خواص  
تكاد تتجاوز صفات الكائنات الحية جميعاً. ولذلك  
فالصقر فى التحليل النفسى يرمز للقوة الجنسية،  
وللطموح المخلق بعيد المدى. هو طائر مثله مثل النسر  
قادر على التحليق نحو الشمس وله القدرة على التحديق  
دون وجل أو إحفال، فيما هو رسول الآلهة. وفى  
الميثولوجيا الفرعونية، هو طائر ملكى يرمز إلى الروح  
والإلهام، هو حورس، أو طائر خنسر أو رع أو الشمس.  
وكان جزءاً من يقتل الصقر فى مصر القديمة الموت،  
وفى كتاب الموتى «أنا (الشمس) قد نهضت (أو

لكننى لا أهتم بذلك أبداً. أعتبر أنى أعيش  
فى صحراء وأن شقتى خيمتى . خارج  
العمل لا أتعامل مع أحد أبداً ولا أعتبر أن  
هناك بشرأ . هذا هو الحل المثالى وليست  
هذه هى المشكلة . سألتته إذن فما هى  
المشكلة ؟ فقال : نحن . المشكلة فى داخلنا  
لكننى لا أعرفها . أبحث عنها طوال الوقت  
لكننى لا أعرفها » (ص ١٠٤) .

ثم يسرد على صديقه حلمه الذى رأى فيه معاوية  
والحسين وهرب فيه إلى ميدان العتبة، إشارة واضحة إلى  
قمع السلطة للمثقفين غير المدجنين فى بلاد المشرق .

فى المساء يذهب الراوى إلى السينما، يتعرف على  
الشقراء الغامضة ويعرف أن اسمها « آن ماري » ويشاهد  
فيلم عادة الكاميليا « وكانت كما أحلم بها ، نحيلة  
جميلة، ذات عيني سوادين واسعتين » (ص ١٠٥) .  
وبعد الفيلم يتكلم معها عن عادة الكاميليا وموسيقى  
« فيردى » و« هاملت »، ويقول لها إنه يعتبر هذه  
الشخصيات الخيالية « أكثر حقيقة من الناس الحقيقيين »  
وتدريجياً يتعرفان بعضهما البعض، يعرف أن أباهما قد  
مات وأنها تعيش مع أمها، يتحدثان عن لغة القلب ولغة  
العقل ثم تخبره عما تشعر به تجاهه، ليس حياً فى الواقع،  
بل قد يكون كراهية، لكنها تراه أكثر من مرة، وتشعر  
بقربه منها كما لو كان طيفاً يحوم حولها، ليست رؤية  
العين الإدراكية المباشرة التى تحدث بحكم التقارب  
المكانى، لكنها رؤية الباطن الداخلية، رؤية الشخصاظر  
والتلباتى - والشغافية - هذه الرؤية التى تنبعث من تلك  
القدرة الباطنية الخاصة على الاتصال العقلى والروحانى  
المباشر بين شخصين أو أكثر - وهى ظاهرة تتجاوز الواقع  
الحسى المباشر ولا تفسر بقوانينه أو مبادئه . مثلها فى  
ذلك مثل الأحلام :

« قالت باللهجة العادية ذاتها لا شئ . غير  
أننى أراك أيضاً عندما لا أراك . أشعر قبل أن

الغريبان ، وتسأله : « ألا تهتم بأمرنا نحن البشر من لحم ودم ؟ » ويقول لها : « كسفت عن ذلك منذ زمن » (ص ١١١) . وتعرف بعد ذلك أنه كان يحلم بتغيير العالم ، يحلم بالعدل وبالحرية وبالخير والحق والجمال ، يقول لها : « ما أريده مستحيل » . وعندما تسأله : « ما هو ؟ » يقول لها :

« أن يكون العالم غير ما هو . والناس غير ما هم . قلت لك ليست عندى أفكار ولكن عندى أحلام مستحيلة » (ص ١١٣) .

وهكذا فإن هذه القصة ، فضلاً عن إيغالها فى سبر إشكالية الشرق والغرب ، والروح والمادة ، فإنها توغل أيضاً فى ذلك التقابل بين عالمين « عالم الموت وعالم الأحلام المستحيلة » . « آن ماري » تخلم بالحياة ، تمنى لو تهرب من برودتها المحيطة بها ، ومن قسوتها التى تجدها فى تفاصيل حياتها كلها ، أن تجد الآخر الذى تخلم به ، لكنها عندما تجده تكتشف أنه يحلم أحلاماً كبيرة ، أحلاماً غير أحلامها ، يحلم بتغيير العالم والبشر ، وهى أحلام مستحيلة كما وصفها . وتدرجياً تعرف « آن ماري » أن أحلامه ليست فقط هى المستحيلة ، بل أحلامها هى أيضاً ، مستحيل يطارد مستحيلاً ، عوالم لا يمكن أن تلتقى برغم المظاهر التى توحى بإمكانية التقائها ، هو لا يريدتها وهى تريده ، وعندما وصل بعد ذلك إلى مرحلة أرادها فيها لم يجدها ، كانت قد ماتت ) وبسبب استحالة أحلامها فإنها تهرب من هذا الإحباط إلى الموت ، تنتحر وتقضى على أحلامها المستحيلة . إن عشية الحلم المستحيل الذى هو حلم غير واقعى تتوحد هنا مع فكرة عديمة مناقضة لروح الحياة ، ولطبيعتها ولجوهرها وهى فكرة الموت ، الموت الذى ليس حلماً يحلم به البشر ، ولكنه حالة لا تحدث فيها الأحلام . كانت أحلامه المستحيلة هى التى أدت إلى أن تصبح أحلامها مستحيلة أيضاً . وهكذا وقعت الشخصيات هنا فى برائن استحالات متبادلة . ولم يكن هناك من حل سوى الموت أو السفر أو النوم الذى هو موت يطول أو يقصر .

انبعثت) مثلما يخرج الصقر القوى من بيضته . يحضر رمز الصقر فى حلم « آن ماري » ويرتبط به ، خلال الحلم ، راوى القصة ، وبطلها المثقف المصرى ، ومن ثم أصبح يمثل لها ما يمثل الصقر من قوة ونبل وأمانة وإخلاص وحماية . وهى جميعاً أشياء تفتقدتها فى حياتها بعد وفاة والدها ، وخيانة حبيبها ، وقسوة الواقع الذى تعيش فيه ، هذا الواقع الذى تنهزم فيه - كما قالت - الرقة والحساسية ، ويتصهر الشر ويسوده الجوع والفقر والظلم والموت . « يحزننى الموت بصفة خاصة » (ص ١١٢) (سوف نجد أن رمز الصقر يتكرر مرة أخرى لدى بهاء طاهر خاصة فى روايته « قالت ضحى ») وفى قصته « محاكمة الكاهن كاي ن » .

كما يحضر فى القصة طائر آخر هو الغراب ، فهو يحط خارج نافذة « آن ماري » وأخذ يطير :

« متخبطاً بين الفصوص وهو يبحث عن غصن لا يغمره الثلج ، وحين فرد جناحي حداده الأبدى راح ينفذهما ثم انكمش » (ص ١١١) .

الغراب هنا رمز للحزن والموت وضباب الحلم وفقدان الرغبة فى الحياة . هو أيضاً رمز للشر والقوة التدميرية للحرب والخراب الداخلى ، هو رمز للظلمة وعدم تحقق الأهداف ، للذعر وللغردوس المفقود ، وفى رمزية الهبوط من هذا الغردوس غالباً ما يظهر الغراب جالساً على شجرة المعرفة التى تقوم حواء بقطف ثمارها . ومن ثم فهو يرمز إلى انتهاك المحرم والرغبة فى التمرد وإلى الحرمان والوحدة ، بعد ذلك .

يبدو أن « آن ماري » التى كانت تخلم بصقر لم تجد إلا غراباً متخبطاً ينظر إليه ، فالراوى يعترف لها بأنه يتعاطف مع طيور الغريبان وأنه يندesh من كراهية الناس لها برغم أنها لا تؤذى أحداً ، إنه طائر وحيد مثله ، وتندesh « آن ماري » من تعاطفه مع شخصيات خيالية مثل غادة الكاميليا ، ومن طيور يتشاهم منها الناس مثل

توجد فى هذه القصة أحلام أخرى .

تكثر الأحلام لدى «كمال» صديق الراوى أيضاً فيحدثه عنها فى التليفون، كان هناك شئ يتكرر فى أحلامه كثيراً :

« إنه يتعلم عزف الكمان . وفى أحد الأحلام ضاع منه القوس الذى يعزف به واضطر أن يستخدم مسطرة ليواصل العزف . وفى حلم آخر كانت هناك لجنة شمتحته ولكن زجاجة الدواء الذى يساعد على العزف انكسرت ، وكانت جميع الصيدليات مغلقة . فأراد أن يعتذر للجنة لكنه لم يجد الحذاء فدفعوه إلى المسرح دون حذاء، وهكذا» (ص ١٠٨) .

الكمان كما هو معروف آلة تعزف أحياناً ترتبط بالحزن والألم الشديد، أعماق الألم وقمة المشاعر والذكريات، لكنها قد تعزف أحياناً مبهجة أحياناً. وهى آلة ثنائية الجنس، أى ذكرية وأنثوية معاً، ومن ثم تنطوى على القوة والضعف فى أن القوس يرمز إلى القوة الذكورية، وجسم الآلة يرمز إلى الضعف الأنثوى، لكنه الضعف الذى بدوره لا يتم ميلاد الألمان. إن فقد القوس فى هذا الحلم فقدان للمبدأ الذكري، للقوة والإرادة والفعل، وهو فقدان تم تدريجياً من خلال استمرار حياة فتى (بل كمال والراوى أيضاً) فى بلاد عجزوا عن التكيف معها، ولذلك يستقيل كمال ويعود إلى بلاده فى نهاية القصة، برغم إدراكه لما سيلاقه فى بلاده من إحباط وعنت. فى حلم آخر يفقد «كمال» الدواء الذى كان يساعده على العزف. العزف هنا قد يكون إشارة إلى الحياة بشكل عام؛ وقد يكون إشارة إلى الفعل الجنسى حيث يرتبط مفهوم العزف باللعب وبالجنس. والدواء الذى يساعد على العزف ربما كان فى واقع الأمر دواءً يساعد على الفعل الجنسى، بل ربما

كان هو الجنس ذاته. وقد شعر كمال بالملل والإحباط وعزوف النفس عنه بعد أن أصبحت كل الصيدليات مغلقة، أى بعد أن سدت فى وجهه أساليب ووسائل العلاج، والتسرية عن النفس، وكل الطرائق التى كان يلجأ إليها كى يستمر حياً فى غربته. أما الحذاء فهو رمز مزدوج للسلطة والحرية، للقوة والفوضى، للتحكم وفقدان التحكم. إن فقد الحذاء قد يعنى الحرية والتحرر، أو الوقوف على مشارف هذه الحرية وهذا التحرر. كان العبيد فى الماضى عندما يتم تحريرهم يطلب منهم خلع أحذيتهم، ثم الجرى حفاةً بعيداً عن أماكن احتجازهم وأسرهم، لكن الحذاء قد يشير أيضاً إلى التحكم، تحكم الشخص فى ذاته، خاصةً تحكمه فيما يتعلق بغرائزه البدائية، إن خلع المرء أحذائه عند دخوله الأماكن المقدسة يمثل ترميزاً لتركه لانشغالاته الصغيرة المحدودة، ودخوله فى عالم قدس الأقداس الروحاني المطلق غير المحدود؛ عالم الحرية اللامحدودة .

يفقد «كمال» قوس الكمان، والدواء، والحذاء، وتدفع به لجنة غامضة إلى خشبة المسرح، لكى يمثل (يلعب) دوراً ما. إنه إذن يفقد مبررات وجوده هنا، يفقد كل ما يشده ويجذبه إلى تلك البلاد البعيدة. ومن ثم كان عليه فى مثل هذه الحالة الغامضة من الحلم ومن فقدان المقتضى للأشياء، الذى هو فى مقابل ذلك لإيجاد لأشياء أخرى، مناقضة لها، كان قد فقدتها ويحاول الآن أن يستعيدها. كان عليه أن يقرر هل يذهب بعيداً إلى فضاء أكبر - لكنه ليس واسعاً جداً - من الحرية؟ أم يعود ويسترد قوس الكمان والدواء والحذاء؟ ومن ثم فإننا نجد أسئلته وحكاياته الكثيرة التى يروىها الراوى القصة الذى مازال هناك يحلم أحلامه المستحيلة ويعانى أحزانه الهائلة، يفقد «آن ماري» ولا يجدها لأيام عدة، لا على محطة الأوتوبيس، ولا فى عملها فى مكتب البريد، ثم أنه يحلم بها فى المساء :

مجرد أحلام، الغربة لدى الغربى مبهتها الوحشة والعزلة والحاجة إلى الآخر (هذه المشاعر هي التي تجعل أكثر بلاد العالم تقدماً هي التي تقدم لنا أعلى نسبة انتحار في العالم) الغرب المادى قد يحلم أكثر منا نحن الشرقيين، قد يحلم بنا، ويتقدم عن طريقنا أو عن غير طريقنا، لكننا للأسف نظل نحلم ونحلم ولا نتقدم، إما بسبب استحالة أحلامنا، أو بسبب ذلك الغرول المتوحش من التسلسل والقمع وافتقاد التعددية والشعور بالآخر في مظاهر حياتنا كافة.

حلم بالمكان .. حلم بالماضى :

فى قصة (محاورة الجبل) فى مجموعة (أنا الملك جئت) هناك حلم بمكان لم يعد كما كان، بل أصبح ساحة للمفوضى والعشوائية والاضطراب، بعد أن كان ساحة للازدهار والجمال :

« كان ميدان باب اللوق «فى الماضى» بستاناً صغيراً من زهور منسقة فى أحواض مدوّرة وسط نخيل أخضر نظيف، وكانت تحف بالزهور أشجار قصيرة تتوسطها ساعة ترتفع على حديد مشغول، ويحيط بذلك كله حاجز قصير من حديد فرعونى على شكل مثلثات رقيقة متداخلة كالدانتيل. وكانت الأشجار فى كل مكان، فى الميدان وفى الشوارع، التى تتفرع منه أشجار عالية على الرصيف تمتد أغصانها الخضراء وتلتقى عبر الرصيف وتلتف فيصبح كل شارع كرمة مظلمة. وفى الصيف تزهى تلك الأشجار زهوراً حمراء، وبفسجية كبيرة ثم تنفضها على الأرض فى الخريف فتمشى على بساط ناعم من الزهور. وفى كل يوم تمر عربة نسقى تلك الأشجار، تروىها واحدة واحدة فتراها دائماً خضراء، نظيفة، نضرة، لا كأشجار اليوم المريضة التى تختفى تحت التراب فلا

« حلمت بها ذات ليلة كانت فى الحلم طويلة الشعر تجرى على شاطئ بحر وهى خائفة وكأن شيئاً يطاردها. وعندما استيقظت كان العرق يغمرنى وكنت أشعر بشيء من الخوف » (ص ١١٥).

هذا الحلم يعبر عن مشاعر وإسقاطات متبادلة بين الحالم والمهلوم به. فالحالم كان يطارد «آن ماري» فى حالة اليقظة (يبحث عنها ويسأل وينتظرها فلا يجدها) وذلك بعد أن افتقدها وشعر بحاجته إليها. هذه الحاجة إلى الآخر تحولت فى الحلم إلى الصورة النقيض: أى حاجة الآخر إليه. إنه هنا ما زال يلبس القناع نفسه الذى كان يلبسه فى حالة اليقظة أمامها: قناع اللامبالاة وعدم الاهتمام، فى حين أن باطنه يزخر بالأنواق والغربة فى الوجود مع الآخرين. لكن القناع هنا - قناع النوم - اهتز وحرك الخوف ملامحه، فلم يعد بالشبات نفسه لقناع اليقظة. لقد اعترف أخيراً، فى حلمه، بحاجته إليها، مثلما هى فى حاجة إليه، وأنه خائف أيضاً مثلما هى خائفة، وأنه مطارد مثلما هى مطاردة، لكنه عندما يستيقظ من نومه، ويذهب بعد ذلك إليها، يكتشف المأساة المذهلة، لقد أضاع الموت أحلامه وأحلامها معاً.

ما زالت فى هذه القصة طبقات وطبقات من المعنى، طبقات تربط بالموت، وطبقات تربط بالأحلام، وطبقات تربط بأحلام الموت وموت الأحلام، الماضى الذى يؤثر فى الحاضر، والحاضر الذى يؤثر فى المستقبل، والمستقبل الذى يؤثر فى الحاضر، الداخل الذى يؤثر فى الخارج، والخارج الذى يؤثر فى الداخل، الأنا والآخر، الشرق والغرب، المفرد والجمع، الوحشة والعزلة التى يعانيها الناس فى الغرب، سواء كانوا مواطنين أو وافدين، غربة الشرقى فى الغرب بعد ضياعه فى بلاده - هذه الغربة قد لا تكون فى مثل حدة الغربى فى بلاده، ذلك لأن الشرقى يحلم دائماً بالقوة، ويظل الكثير من أحلامه

نعرف إن مرورنا بها إن كانت شجرة أم  
عامود نوره (ص ١٩٦ - ١٩٧) .

ثم إن المشهد يكتمل تصويره من خلال وصف  
المتكلم لما كان عليه هذا المهدان في الماضي، حين  
كان الهدهد يأتي ويبنى عشه ويجاوره اليمام والحمام  
الزاجل، حين كانت الطيور تغنى ثم تذهب أسراباً في  
الصباح إلى الحقول، حين كانت روائح الكافور والفلّ  
والياسمين العطرة نفوح وتملأ المكان، مشهد كأنه  
الحلم، أو كأنه الجنة، لكنه حلم انقضى، وجنة  
مضت.

في القصة حنين شديد إلى الماضي، يتجلى حين  
يتحدث الخواجة عما كان عليه المكان آنذاك، ويبدو أن  
الزمان عندما يمر ويفقد المكان خصوصيته، وجماله،  
وشخصيته المتميزة، تفقد الشخصيات ذاتها، وجوهر  
وجودها، ومن ثم فهي نحن دوماً إلى الماضي، ونحلم  
به؛ لأنها لا تجد لها وجوداً خارج ذلك الماضي، ذلك  
الزمان الذي كان يشتمل على هذا الشخص في ذلك  
المكان. بعد أن كان الإنسان في الماضي يحلم ويحقق  
أحلامه، أصبح الآن يحلم بالماضي لأنه لا يستطيع أن  
يحقق أى أحلام في الحاضر، وعندما يكتشف أن  
الماضي لن يعود، يحلم بمستقبل وهمي غير مضمون،  
يحلم بأن يحقق أحلامه من خلال أوراق اليانصيب،  
يحلم الناس في هذه القصة بأن يكسبوا ورقة يانصيب  
بضربة حظ، وبذلك يمكنهم أن يسكنوا ويتزوجوا  
ويحققوا أحلامهم التي كان ينبغي ألا تكون أحلاماً،  
بل حقوقاً أولية لبنى البشر. أما هائم ذات المجد القديم  
فهى تحلم بورقة اليانصيب الفائزة كي تذهب إلى  
الحج، كان المكسب بالنسبة لها في الماضي ليس  
حلماً بل واقعا متحققا تحصل عليه متى شاءت .

في القصة إشارات كثيرة إلى عبثية الحياة والموت،  
بل إلى عبثية الأحلام والحياة والموت. وفيها ذلك  
التداخل الخصب بين أحلام اليقظة والوهم، والموت  
يقول الخواجة :

«الحقيقة يا بنى أن هذه الحياة فغ .. فغ  
نتخبط فيه منذ أن نولد . والغلطة أننا نحاول  
الخروج من هذا الفغ بالشعر كما نحاول أنت  
وقليل مثلك .. بالتصوف كما يحاول  
غيرك .. ترى عيوناً مسيلة ومتهدلة وميتة قبل  
الموت .. في الشهرة، أو اليانصيب كما  
يحاول آخرون .. يتسابقون ويضعون خططاً  
ويصنعون مكائد صغيرة لكي يصلوا .. وما  
يصلون إليه في نهاية عدوهم هو ذلك الحادث  
الأصم الذي ترتطم به رؤوسهم » (ص  
٢١٤) .

ولذلك فإن الخواجة يدعو إلى الانتقام، إلى أن  
يأخذ ما يستطيع .. لا كي يقتنى، ولكن كي ينتقم،  
لا يبالى بأحد بل يأخذ ما في الأبدى إن استطاع ..  
حلم بالصدق والحقيقة :

في قصة (أنا الملك جئت) تجد الدكتور فريد خريج  
جامعة جرينوبل عام ١٩٢٤م الذي درس طب العيون  
وتخصص فيه، وأثناء دراسته هناك أحب «مارتين» طالبة  
الآداب، وتعاهدا على الزواج وجاءت مارتين إلى مصر  
عام ١٩٢٥م .

« ولم يكن الشيخ عبد الله والد فريد مرحباً  
بزواج ابنه من فرنسية، لكنه عندما رأى  
وجهها البريء كطفلة، ونفزع وجنتيها  
بالخجل كلما وجه إليها أحد سؤالا،  
ومحاولتها الدائمة للتهرب بعينيها الخضراوين  
أن يلتقيا بعيني أحد. أسرت رقتها الشيخ عبد  
الله وقال لفريد على بركة الله » (ص ١٥٧) .

لكن «مارتين» تختفى بعد عودتها إلى فرنسا عقب  
هذه الزيارة، ثم يعرف فريد بعد ذلك أنها موجودة في  
مصحة للأمراض العقلية، فيذهب إلى زيارتها هناك شهراً  
كل عام. ثم إنه يتحدث مع صديقه حشمت بحزن بعد  
ذلك عن تلك الخبرات المؤلمة :

والتوحيد، المكان الذى يقابل الماء، ومن ثم فهو مكان الروح فى مقابل الجسد. مكان الحقيقة، مكان البحث عن أسرار الحياة والموت الغامضة. قام الدكتور فريد برحلة عبر الصحراء، هذه الرحلة ترمز إلى الرغبة فى الاكتشاف والتغير، وعبر دوامات الحياة وغيباتها، ومواجهة مظاهر النقص الموجودة فيها والتغلب عليها وتجاوزها وصولاً إلى الاكتمال واليقين. هى بحث عما هو مفقود وغير موجود، بحث عن حلم ضاع أو فردوس مفقود، تدريب قاسٍ للنفس على تحمل المحاطر والحرمانات ومظاهر الشقاء والتعاسة، رغبة فى الوصول إلى التحقق والاكتمال والامتلاء. عبور من ظلام الحياة والجهل والمؤقت والعابر وسريع الانقضاء إلى نور المعرفة والديمومة والخلود.

تجرى الاستعدادات للسفر. يأخذ الدكتور فريد معه أربعة حمالين وسبعة جمال ودليلاً، وأحماًلاً من التمر، والسكر، والشاي، والخبز المجفف والزيت، والسمن، واللحم، والماء. وتحرك القافلة إلى واحة مجهولة، ليس (هنالك) من يقين لدى أحد سوى الدكتور فريد بوجودها، تترك القافلة وراءها القاهرة بأهراماتها وقصورها وحقولها ومآذنها وعواماتها وتوغل فى الصحراء، ووسط الصمت والرمال لا يبنى وجه «مارتين» بقبعته البيضاء التى تزين حافتها دائرة من زهور وردية يخالبه، وجهها، يظهر ويختفى ليظهر مرة أخرى، ذكرباتهما معاً وأحلامهما، لمساتهما ونظراتهما وضحكاتهما ومشيهما ورقصهما معاً، وتفكيرهما فى غد أكثر اكتمالاً، عندما جاء كان سراًباً ولوعة ودموعاً واضطراباً وحرماناً :

« فى الصحراء كان وجه «مارتين» فى كل مكان .. فى التماعات السراب البعيد وفوق التلال وفى وميض النجوم. وفى الصحراء كان «فريد» يصلى كثيراً فى الغروب ويهيكى، وحيداً فى الليل » (ص ١٦٤).

« أعترف يا حشمت ما هو أكثر شئ محزن فى هذه الأمور؟ أبشع ما فيها أنك تألفها. فى السنوات الأولى كان يحطمنى أن أرى «مارتين» ملقاة فى تلك المصححة تتطلع إلىّ ولا تعرفنى. تفتح شفتيها وتخرج تلك الأصوات الغريبة وأسنانها مطبقة على بعضها البعض فتتههم دموعى. الآن أرى ذلك، أراها وفى عينيها رعب يطفو فجأة وهى تجلس ساكنة فتتنفض وتفر من أمامى. أراها وأرى آخرين معها فى تلك المصححة. كل ذهب عقله على طريقته فلا تنزل دموعى ولا تتحرك فى قلبى الشفقة » (ص ١٥٩).

كانت «مارتين» حلم «فريد»، وقد ضاع حلمه فحاول أن يفهم سر ضياع الأحلام، أجرى دراسات حول « العلاقة بين ضعف الإبصار والتمرض لضوء الشمس المبهر » وحول ظاهرة « توقف إفراز الغدة الدرقية »، وحول « الذاكرة البصرية والمعرفة المتوارثة » وكلها بحوث تدور حول الرؤية الداخلية والرؤية الباطنية، حول الإدراك والذاكرة والأحلام. حاول أن يفهم من خلال البحث ما لم يستطع فهمه خلال الحياة، لكن حتى أبحائه لم تسعفه، فقام برحلته الخاصة فى الصحراء، آملاً أن يصل إلى بعض الإجابات التى قد تطفى بعض غليله وتبرى بعض جراحه.

وبعد حوار مع صديقه الدكتور حشمت، حدثه فيه عن موت والدته (والدة حشمت) بعد زواج قصير وغير سعيد، وعن مرضها بالتييفود وموتها بين يديه وشعوره باليأس من تخصصه فى الطب الذى لم يساعده فى شفاء والدته، وعن معرفته العميقة بأن الموت لا يأتى لمن يسمى إليه. يكتمل قرار فريد بالسفر، بالخروج إلى الصحراء.

الصحراء هى عالم البرية والوحشة والفضاء اللانهائى، مكان الوحى والإلهام والألوهية، مكان الوحدة



والضوء والحرارة يرتبطان رمزياً بالنار والحرب، الضوء هو الحقيقة، هو الحرية، هو المعرفة المباشرة، المعرفة التي تتجاوز حدود الزمان والمكان. ومريم العذراء هي حاملة الضوء أو أم النور (لاحظ التشابك اللغوي بين جذري ماري ومارتين).

عندما غاب النور عن عيني «مارتين»، عندما أصبح الضوء عدواً لها، عندما لم تعد تحتمله، تبددت وتلاشت بضاعت بالنسبة لفريد كل المعاني الإيجابية المرتبطة بالنور، كل المعاني والإحساسات المرتبطة بالحب، والجمال، والحقيقة، والحرية، والمعرفة، والبهجة، والتحقيق، والخير. ومن ثم كانت رحلة الصحراء محاولة لاستعادة هذه المعاني التي فقدتها. هي رحلة لم يصل فريد بعدها إلا إلى إدراك عميق لعبثية الحياة، لاستحالة الحلم وعدم إمكانية استعادة المفقود أو الضائع.

نظر يوخ إلى الروح باعتبارها تتحرر غالباً من خلال ومضة من النور، في لحظات مفاجئة، غير متوقعة. الضوء هنا قوة تعمل على تكوين الملائكة (النور) كما يتخلق منها الشيطان (النار) أيضاً. وفي الحالة الثانية يرتبط الضوء بالحياة النارية المفتترة التي تخرج من حفرتها مستبعدة ظالمة، تخرج مهتاجة تهاجم بغضب وعنف شديدين، كما لو كانت تريد أن تمزق كل ما حولها إرباً إرباً<sup>(٢١)</sup>.

بعد أن ينجح الدكتور فريد في فك رموز الكتابة في المعبد وبعد أن يقرأ مرة أخرى «أنا الملك جئت»، وبعد أن يكتشف زيف ما قرأ، بعد أن يعرف أن كل ما قرأه كانت أكاذيب سطرها أحد ملوك مصر القديمة (وهو رمسيس الثاني فيما نعتقد) عن انتصارات وهمية لم يحققها، يجرى خارجاً من المعبد ويذهب إلى حفرة الثعبان ويدوسها بقدميه، يدوس فوق الطريشة السامة القاتلة، لقد أدرك عبث ما كان يبحث عنه، الأكاذيب تحيطه في الداخل والخارج. ومن ثم فإنه يحاول أن يهرب منها بالموت أو بالانبعاث من جديد.

نداء غامض كان يدعو إليها، ويدفعه إلى واحة غامضة كان يؤكد أنها موجودة غرب طريق القوافل. وخلال مسراه في الليل، ومع اكتمال القمر كان يرى وجه «مارتين» وتلوحه ذكراها، يرى رحلتيهما معاً في الأقصر والكرنك وبهو الأعمدة، يتذكر تلك اللحظات التي كانا فيها معاً والتي أخبرته فيها أنها لم تشعر أبداً أنها قريبة من حقيقة الحياة، ومن الفرحه ومن الجلال «كما كانت معه في تلك اللحظات، تفيض الذكريات ومعها يفيض الحزن» وهناك في الصحراء، وسحرة من ورائه قال في همس: «مارتين، لم جئت بي إلى هنا! ولم يكن قد عرف الجواب بعد» (ص ١٦٦).

تمضي الرحلة والنداء الغامض ما برح يسيطر عليه ويدفعه، وتمر القافلة بمشكلات وصعوبات جمّة، تهرب منهم الجمال ثم يتركه معظم الرجال بعد ذلك، ووسط هذه الصحراء القاحلة وتحت شواظ شمس ملتهبة يمضي الدكتور فريد ومن بقي معه من القافلة (شدوان وراضى) حتى يصل إلى المعبد، ذلك الذي قال شدوان لفريد عنه «كان مطموراً بالرمال ثم انكشفت عنه، فكيف عرفت مكانه؟» (ص ١٦٩).

من بين الرموز الكثيرة المبثوثة في هذه القصة المتميزة، يبرز لنا رمز الضوء ورمز الزهرة، على أنهما من المحاور الأساسية التي تدور حولها هذه القصة؛ فالدكتور فريد طبيب متخصص في طب العيون؛ أي الطب المرتبط بالرؤية، والرؤية لا يمكن أن تتم دون ضوء، ومارتين تعاني من مشكلات في عينيها، والضوء يؤذيها، ومن ثم فهي تسدل الستائر نهائياً وتحب الليل.

الضوء أسطورياً يرمز إلى الإبداع الكلي والتجلي؛ إلى العقل الأولي، والحياة، والحقيقة والإشراق والمعرفة المباشرة. وهو قوة ترتبط بالجد والعظمة والبهجة والسرور. يرتبط بالبدية وبالنهاية، بالشروق والغروب، بالعصور الذهبية والحب والانبعاث، بالإبداع والخلق من ناحية، وبالدمار والتجريب من ناحية أخرى (في حالة غيابه).

العين التي ترى، عين الصقر التاريخي. بل إن الجذر الخاص باسم «مارتين» في الفرنسية يرتبط أيضاً بكلمة الشمعدان، ومن ثم الضوء، بالماضي المرتبط بالذاكرة واللاشعور، ومن ثم الضوء الداخلي .

عندما تثبت الزهور في العين فإن هذا قد يرمز إلى انفتاح عوالم الداخل، إلى امتزاج الروح بالجسد، والماضي والحاضر بالمستقبل، الضوء، والإشراق، والمعرفة، والعقل، والفتية، والحماية، ووضوح الهدف، بالنمو والامتداد والخصوبة والانبعاث. لكن ذلك كله كان حلماء، أو كان وهماء، أو كان حاجة واحتياجاً، وتوقاً وشوقاً نفسياً مسيطراً على وجدان فريد ووجوده، خاصة بعد أن غابت عنه «مارتين» من كانت له أمأ وأختاً وابنة، غابت عنه «مارتين»، «ماري»، «مريم»، الأم العظيمة، الأرض، الطيبة، التدفق، الإبداع، الخصوبة، الطفولة، البراءة، الحياة، الحلم . غابت وجلس في الصحراء بفك مغاليق رموز وطلسمات وجدها أكاذيب وأوهام وتوهمات وتخيلات. الزهرة التي تثبت في غير أوانها، أو في غير مكانها (في العين) ترمز إذن إلى سوء الحظ أو المرض، وغالباً ما ترمز إلى الموت. وقد كانت هذه حالة «مارتين»، ثم حالة فريد بعد ذلك .

عندما يفتق فريد بعد أن جرى خارجاً مفزوعاً من المعبد، وهو يسب الملك الكذاب وبعد أن سقط لم يكن يعرف إن كان الثعبان قد لدغه أم لا، وفتح عينيه، وفيما هو بين اليقظة والحلم، في حالة التهويم واختلاط الوعي خيل إليه أنه يرى «مارتين» تمسح على جبينه :

« قالت : اعطني يدك، قالت : سنشرب معاً من هذا النبع. كانت يد تسند كتفه وقرب فمه كان إناء من فخار فيه لبن . رفع رأسه فرأى عينين سوداوين تطلان عليه من وجه ملثم . أشارت العينان إلى إناء الفخار وقال صوت خافت : اشرب » (ص ١٧٦) .

لم يجد فريد بعد رحلته المضنية في الصحراء، وبعد محاولاته المستميتة لكشف رموز الكتابة، لم يجد سوى الأوهام والأكاذيب، لم يجد سوى الجانب الناري من الضوء، الجانب الذي يرتبط بالشعابين والشياطين والظلم والاستبداد والقسوة والكذب والموت. لذلك يجرى خارجاً من المعبد وهو يصرخ « بكل القوة التي بقيت بداخله: أيها الكذاب . وتردد داخل المعبد الصدى الكذذب ١١١ ب ب ب » (ص ١٧٥). ثم أنه بعد أن يخرج من المعبد يدوس فوق نقوب الحية المفترسة حتى يسقط على الأرض .

ما معنى الحلم الذي رأى فيه فريد «مارتين» وهي تقول له إن الزهور تثبت في عينيها؟ الزهور رمز أنثوي، مستقبل، ترتبط بالتوازن والعدل والميلاد والانتصار والسرور. والزهرة في حالتها البرعمية، تشير إلى إمكانية ما، وعندما تتفتح وتمتد من مركزها البرعسي إلى الخارج فإنها تمثل نمواً وتجلياً خاصاً في العالم . وهذه المعاني جميعاً قد تأكدت في الميثولوجيا الرمزية لزهرة اللوتس في الشرق، وزهرة الزنبق أو السوسن أو النيلوفر، في الغرب. وامتداد الزهرة في عالم الظواهر على هيئة زهرة متفتحة يرتبط أيضاً برمزية العجلة أو الدائرة التي تخرج منها أشعة وترمز إلى الشمس. وترتبط الزهور بالنعيم أو الفردوس، بالأرض المباركة، مقام الروح ومستقرها. والزهرة ذات التويجات الخمسة (كالورد أو الزنبق أو السوسن، ترمز إلى الجنة أو الأراضى المباركة (لاحظ أن المعبد في هذه القصة كان مكوناً من خمسة أضلاع مثله في ذلك مثل زهرة الزنبق التي ترتبط بالضوء) . وهذا الرقم يشير أيضاً إلى حواس الإنسان الخمس، الحواس التي تحدد عالمه الأصغر في وسط هذا العالم الأكبر، وهو قد يرمز إلى الجسد الإنساني، إلى الجوانب الذكرية والأنثوية منه) .

ترتبط الزهور بالضوء والرؤية، فزهرة السوسن Iris من معانيها أيضاً : قوس قزح (ضوء) وحديقة أو قريحة العين (رؤية) . ومن ثم ارتبطت ببعض آلهة الضوء أو الشمس مثل براهما وبوذا وحورس الذي هو العين الحارسة،

لكن فريد بنجو في نهاية القصة من عضة الشعبان على يدى بدوى غامض . أى أنه عاش بعد أن عبر من الحلم إلى الحقيقة، من الوهم إلى الواقع، عاش بعد أن عرف الكذب الخادع، عرف الحقيقة بعد أن خرج من المعبد، من المركز الروحاني للعالم، مكان الأسرار الغامضة، خرج من عالمه الباطني الصغير، وما كان به من أحلام وأكاذيب، إلى عالمه الكبير بكل ما يوجد فيه من حقائق وعبث، من ثواب ومتغيرات، من شقاء كبير ومسررات صغيرة، سريعاً ما تنقضى .

### أحلام وأساطير :

الجو العام في رواية (قالت ضحى) جو أسطوري أو شبه أسطوري، هناك معابد، وأطلال، وآلهة قديمة، وزهور، وندور، وأسرار، وأشجار نخيل وتوت، وسنط، بحيرات مقدسة ونقوش وتماثيل وأحجار مواكب من الكاهنات والعبادات ونبذ وحب غامض وجبال وولع بالماضي وبالطلل الدارس، تناسخ وحلول وتوحد مع رموز ذلك الزمن القديم. وتحضر أسطورة إيزيس وأوزوريس، أسطورة الحب والموت والقدر والخصوبة والانبعاث، أسطورة التبعر ولم الشمل، التشتت والتجمع، الانفصال والاتصال، تتوحد ضحى مع إيزيس (أو «إيسيت») في حالة شبيهة بحالة الخدار Hypnagogia التي هي حالة ما بين اليقظة والنوم، بين الحلم والإدراك المباشر . تلك الحالة التي تفقد فيها الأشياء خصائصها الواقعية الثقيلة المنجذبة نحو الأرض، لتكتسب خصائص أثرية حلمية تهويمية تدفعها نحو التهويم والتحليق والطيران . تقول ضحى :

« كانت أمى التي تقف هناك غير حقيقية، والفراش الذى أنام عليه غير حقيقى، وتلك الغرفة والأشياء فيها كلها غير حقيقية . كنت أعرف أنى إيسيت، وأن أوسير لما تجلى لى فى القصر وعد أن يصحبنى فى زورق الآلهة لنعبر بحيرة السماء، فأغمضت عبنى

ونمت وكنت سعيدة .. فى تلك الليلة .. علمنى أوسير اسمه وعرفنى اسمى . كان عاتياً علىّ لأننى لم أعرف الأسماء من قبل » (ص ٣٥٧) .

بعد تلك الخبرة القديمة، بعدها بعشر سنوات، وبينما كانت «ضحى» فى رحلة إلى الأقصر، وبينما هى فى الفندق تأتى إلى ذهنها الأحلام :

« كنت أنقلب فى الفراش .. أغفو فتأتينى الأحلام وأصحو فتظل صور الأحلام عالقة فى غرفتى . رأيتنى وسط أحراش ومستنقعات ورأيت أفسى تشق الماء وتنساب وسط الحشائش العالية، وسمعت بكاء طفل . هل لدغته الأفعى ؟ وبكيت أنا ثم رأيتنى فى زورق يعبر السماء . ورأيتنى حداة تخلق فى الفضاء ثم تهبط وسط نيل طويل يسبح فى خلاء . ومن فوقه يطفو زورق أو قطعة من خشب أو صندوق وفردت جناحى فوق ذلك الجسم الطافى على النيل فعدت أنت وانبطحت فوقه فإذا أنا بين أحضان أوسير الذى تجلى لى من قبل قمرأ . قمت من الفراش بضميرى العرق ورأيت وجهى فى المرأة غريباً ورأيتنى أجمل من أن أكون أنا » (ص ٣٥٧) .

ومن الواضح أن الحلم هنا يستلهم أسطورة إيزيس وأوزوريس، فهناك الماء والمستنقعات التى عبرها أوزير، بعد أن خدعه ست ووضعته فى ذلك الصندوق الجميل، ثم ألقاه فى الماء، وهناك الأفعى التى ترمز إلى ست، أى إلى الشر والتدمير والفوضى والمشوائية والظلم المقيم، وهو رمز يوجد مع كلّ الإناث من الآلهة، ويرتبط بالحمل أو بشير إلى قرب حدوثه . ثم تجئ حركة الانبطاح فوق الصندوق التى قامت بها إيزيس، والتى يقال إنها حملت بعدها بابنها حوريس الذى يقوم بقرر الانتقام من قاتل

الكعبة، امرأة من بنى أسد، وهى رقية أخت ورقة بن نوفل فقالت له حين نظرت إلى وجهه: «أين تذهب يا عبد الله؟» قال: «مع أبى»، قالت: «لك مثل الإبل التى نحرت عنك وقَعَّ على الآن ١١» قال: «أنا مع أبى، ولا أستطيع خلافه ولا فراقه» ثم تركها ومضى مع أبيه ليزوجه أمنة بنت وهب، ويروى أيضاً أنه حين التقاها ثانية، بعد زواجه، قال لها مازحاً: «مالك لا تعرضين علىّ اليوم ما كنت عرضت علىّ بالأمس؟» ف قالت له: «فباركك النور الذى كان معك بالأمس، فليس لى بك اليوم حاجة» (ص ٤٤).

كان الراوى قد حكى لضحى مرة أنه قد قبض عليه ذات مرة وأنه اعترف على زملائه، فصمتت كثيراً، ثم قالت له: «حين نخون واحداً فأنت نخون العالم كله». وعندما يسألها بدهشة: ماذا تقصدين؟ تقول له:

«أقصد أنك عندما خنت صديقك فقد خنت أيضاً أحلامك وأفكارك! لم يعد ممكناً أن تعود نفس الشخص» (ص ٣٦٤).

وتدرجياً تتحول ضحى بعد ذلك إلى الضد، بدلاً من أن تحاول جمع أشلاء أوزير والتوحد معه، تجدها تستغرق فى الكذب والخديعة والمؤامرات ولعب القمار والتزوير فى الأوراق، أى أنها تحمل ضده، تعمل على المزيد من بعثته وتقسيمه. لقد تحولت إلى الضد، بدلاً من أن تكون رمزاً للخير والنماء والتوحيد والانبعاث، تتحول إلى رمز للشر والكذب والخداع.

الرواية فى جوهرها تحكى تاريخ الوطن، تاريخه القديم والحديث، نضال ناسه ومعاناتهم دائماً سعيًا وراء النور والعدل والحرية والكرامة، فى مواجهة الظلمة والظلم والكبت والامتهان، الرواية فيها رصد عميق

أبيه. ويفقد عينه فى معركته معه ثم يتولى بعد ذلك هو وسلالته حكم مصر، سلالة من الآلهة المقدسة كما تشير إلى ذلك دراسة سيد القمنى حول هذه الأسطورة (٣). الحدأة هى أم الصقر، وهى الحالة التى تحولت إليها إيزيس، وهى تبحث عن أوزيريس، وهى رمز للفخر، وشيقة وسريعة، يقال فى بعض الأساطير إنها كانت تغنى فى الماضى بصوت جميل مثل البجعة، لكنها حاولت مرة تقليد صهيل الحصان ففقدت خاصيتها الصوتية الجميلة المميزة، ومن ثم أصبحت طائراً مرتبطاً بالموت والفقد والمهد أو الأسرة (جمع سرير) عندما تظهر الحدأة أو الصقر مع الحية أو الثعبان فى أسطورة معينة أو حلم معين فإن ذلك يوحى بالشمس أو الضوء (الحدأة أو الصقر) فى مقابل الظلمة، إلى هذا الوجود الذى اشتمل منذ بدايته على الشمس والقمر، والحياة والموت، والضوء والظلمة، والخير والشر، والحكمة والاندفاع الأعشى، الشفاء والمرض، البناء والتدمير، الروحانى والجسدانى، العدل والظلم، تلك الموضوعات الأزلية التى يكتب الصراع بينها تاريخ البشر والحضارات.

تمهد ضحى للقاء بحبيبتها بحكايات مستمرة، ومن خلال لغة تشبه سفر التكوين «الأونى»، حيث الظلمة والصمت فى البداية، ثم اشتياق الظلمة للنور وشروق شمس رع، ثم ظهور أوزير وإيزيس وست وحرورس وغير ذلك من التفاصيل. ثم ذات ليلة، هناك فى إيطاليا يكتمل اللقاء، يلتقى المبدأ الأنثوى بالمبدأ الذكرى لكن الصقر لا يجىء، يحدث الغراق، تتباعد عنه ضحى وبطل فى حيرة من أمره، يطاردها فتكاد تطرده، بل تطرده فعلاً، ويعيش فى حيرة وقلق وضيق، وتقلب حياته رأساً على عقب.

يذكر القاضى «شهاب الدين بن أحمد التيفاشى» فى كتابه (نزهة الألباب فيما لا يوجد فى كتاب):

«أن كتب التاريخ تورد أن عبد الله بن عبد المطلب، والد الرسول ﷺ، مرت به، وهو عند

والأشجار، سيمود معها الحلم والأمل والتفاؤل والسعادة والبهجة للناس البسطاء الطيبين، سيمود معها العدل وينقشع الظلم - ويتبدد الكبت - . ويتلاشى النقص وينقضى التفكك - وتحقق الحرية والاكتمال والوحدة والوفرة والإبداع وتحقيق الذات الوطنية والقومية - ويؤول الشعور بالضياع - وتختفى التبعة والانتكالية والاعتماد على الآخرين. هذه وغيرها أحلام يشي بها، ويلمح إليها، هذا الفن العظيم، وعلى الناس أن يحولوا هذه الأحلام إلى حقائق ومدركات.

### حصار الحلم وانبعائه :

يموج عالم بهاء طاهر بالأحلام، سواء كانت هذه الأحلام أحلام النوم، أحلام الليل، أو كانت أحلام اليقظة، أحلام النهار، وسواء كانت أحلاماً بسيطة، مثل حلم ذلك الممثل في قصة (كومبارس من زماننا) من مجموعة (الخطوبة)، وعنوانها محاكاة ساخرة لعنوان رواية ليرمنتوف (بطل من زماننا). ويحلم هذا الممثل بأن يتحول من ممثل صامت إلى ممثل متكلم، بعد أن ضاعت أحلامه الكبيرة التي كان يحملها وهو طالب في الكلية، بأن يمثل أدوار شكري سرحان «وبهز الدنيا». وفي قصة (الأب)، (المجموعة نفسها)، تضيع أحلام السفر والتحقيق والحرية في أسر مطالب الأسرة التي لا تكف ولا تنتهي. وفي قصة (الخطوبة) تضيع أحلام الزواج وتكوين الأسرة من خلال أب يتعامل مع الراوى الذي أراد خطبة ابنته بطريقة المحقق الذي يعذبه بالأسئلة والانتهاكات ويهدده بكشف أسرار وأسرار عائلته. والأب هنا يقوم بدور السلطة التي تقتل الحب وتقتل الأحلام.

وفي قصة (سندس) من مجموعة (بالأمر حلمت بك) تحلم أم إدريس :

«حلماً مرعجاً لا تذكره، لكنها تظن أنه كان هناك لحم نبي في الحلم، ليست متأكدة تماماً. ولكن ربما كان هناك لحم نبيء. سترك يارب» (ص ١١٩).

لانهيار الأحلام القومية، وما يعقب ذلك من انهيار أحلام الأفراد والجماعات؛ تتحول الشخصيات من الحلم إلى الكابوس، ومن الصحة إلى المرض، ومن المقاومة إلى التسليم، من النهوض إلى السقوط، لكن هذه الحالات كما قلنا هي حالات وطن أكثر من كونها حالات فردية، ولذلك فإننا نجد أيضاً أن هذه الشخصيات، من خلال الندم، أو التطهر والفهم الأعظم، تعاود نهضتها ومقاومتها وصحتها وحلمها. وهكذا فإن ضحى تبدو بجمالها وغموضها وخلودها وتناقضها كأنها مصر التي تبحث عن أوزير الذى يمكن أن يمنحها حورس - المستقبل - الأمل، لكنها في حالات كثيرة، بدلاً من أن تلتقى بأوزير تقابل ست الخائن، وبدلاً من أن تلد حورس (الحلم) تجهبض أحلامها ويولد طفلها (حلمها - حلمنا) قبل الأوان، صغيراً ميتاً مشوهاً، وهكذا تتم عمليات إجهاض لضحى فى روما، وتعود بلا حورس، بلا أمل ولا أحلام.

نقول ضحى فى نهاية الرواية « إيسيت رحلت. من أيام روما وربما قبلها. لكنها رحلت » . ونقول أيضاً :

« ولكنى أعرف أنها حية وباقية. أعرف أن أخاها الشرير ست يقهرها فتسقط فى الأرض. ولكنها تبحث فى التيه عن أوسير: تتجنح مرة أخرى تتساقط أطرافها فى ذلك التيه حين تضل الطريق إليه. تصبح هى أيضاً أشلاء مبعثرة ولكنها عندما تجد أوسير تكتمل من جديد. تتجنح مرة أخرى ومن أحشائها يولد الصقر فتياً وكاملاً. يخلق أمامها بعينه الناريتين اللتين تربان ست فى كل مكان وتطاردانه من كل أرض وتنطلق هى وراءه فرساً بيضاء جامحة فوق الصحارى الصفر. من وقع خطاها ينبت الزرع من جسد يد وتتناول الأشجار » (ص ٤١٣).

هكذا فإن هناك بقسنا كاملاً فى الرواية بأن «إيسيت» ستعود، وسيعود معها الخير والخصب والنماء

والعربة. ثم حلم بعد ذلك بخبرة السفر السابقة تلك  
وبكثير من الأحداث اللاحقة.

ارتبط الحلم بموت حسين ابن عمه وخطيب أخته  
بعد ذلك :

«ثم تحولت محطة القطار الصغيرة إلى ساحة  
كبيرة، إلى مرج ترعى فيه خيول كثيرة.  
وولب من بين الخيول ذئب تقدم منى، وشب  
على ساقيه الخلفيتين مثل الكلب، وأسند  
ساقيه الأماميتين على بطنى، وراح يضغط  
عليها، ويتطلع إلى بقم مفتوح وأنياب  
مكتشوفة دون أن يهاجمنى. لكن حسين ظهر  
على حصانه وانتشلنى منه وأردفنى خلفه.  
وأدهشنى أن أجده عسى وفريده وأمى على  
رقبة الحصان نفسه الذى اندفع للسماء فكان  
فيها قمر راح يكبر وراح يعمق وراح يفتح  
فى السماء السوداء سرداباً مدوراً منيراً نفذ منه  
الحصان وبدأ يسهج فيه سهجاً وخفياً لكن  
وجدت نفسى مرة أخرى وحيداً أمتنى على  
قدمى وتقدم منى رجل عار له ثديان على  
وسطه خرقه وبيده حريرة سددها لبطنى  
وأصابنى وصرخت ووقف الرجل أيضاً فوق  
رأسى يصرخ صرخة عالية متصلة تمتد إلى ما  
لا نهاية» (ص ٢٥٧).

الإنسان فى الحلم، كما فى الواقع، يكون وحيداً  
كما كان نيتشه يقول. رموز الحلم الأساسية هنا ترتبط  
بموضوعات الواقع التى كان يعاني منها الراوى؛ رموز  
السلطة والقتل والوحدة والموت. ترتبط أحداث هذا الحلم  
بموت حسين ابن عمه الذى أحبه وأحبته أمته فريده.  
ويرتبط الحصان بحسين الذى قاد الحصان والعربة بسرعة  
هائلة عندما كان يقوم بتوصيل الراوى إلى المحطة قبل  
سفره إلى القاهرة فى مشهد يقع فى المسافة بين البقطة  
والحلم، الحقيقة والتهويم :

يرتبط هذا الحلم النبىء بالخوف من الحسد،  
وبالخوف من أن يحدث شيء لمبروكة ابتها الصغيرة  
الجميلة، يحدث شيء لها ولا تتم فرحتها بها، وتظهر  
هذه المشاعر على نحو واضح فى كل سلوكاتها وحديثها  
ونظراتها عندما دخلت عليها سندس الحلبة كى تبينها  
بعض الأقمشة. كما يرتبط الحلم النبىء فى الأحلام  
والتراث أيضاً بالغيبة والنميمة، وبالأخر الذى يسرق منا  
أحلامنا.

لا تكف شخصيات بهاء طاهر عن الحلم، ولا  
يكف الموت أيضاً عن التحديق بها. ويصعب تماماً  
الفصل فى أعمال بهاء طاهر كما قلنا بين الحلم والموت  
(والسلطة والحب) فكلها مكونات متفاعلة متضاربة فى  
تشكيل عالمه.

فى أعمال بهاء طاهر دائماً ما نجد أن السلطة تقتل  
الأحلام وتغيرها، نجد ذلك فى الإحساس العام المهيمن  
والمستل عبر طيات وثنيات وجنابات مشاعر وأفكار  
الشخصيات فى معظم الأعمال، التى تكشف عن  
إحساس دائم بالمرارة وعدم التحقق فى الواقع، نتيجة لأن  
الشخصيات تسمى دائماً نحو العدل، وتتمرد دوماً على  
الظلم، وينتهى صراعها دائماً بالفرار والبحث والتساؤل  
واجترار الذكريات. السلطة هنا، كما قلنا، ليست هى  
السلطة السياسية فقط، بل هى السلطة السياسية وسلطة  
الأب وسلطة الآخر المسيطر بشكل عام.

وفى حالات كثيرة يرتبط الإحباط الذى ولدته  
السلطة فى حياة الشخصيات بأحلام كثيرة تتولد فى  
أعماقها. سنأخذ مثلاً واحداً على هذا: هو ذلك الحلم  
الذى رآه الراوى فى رواية (شرق النخيل). لقد ارتبط  
الراوى بابن عمه «حسين» الذى كان يحبه ويحترمه،  
ويتمنى أن يصبح مثله. كان ابن عمه قبل أن يموت  
يقوم بتوصيله إلى محطة القطار كى يسافر الراوى إلى  
القاهرة حيث دراسته. وكان حسين يقود الحصان

أخيه : « وماذا ينفع يا ولدى ؟ ماذا ينفع وقد مات من مات ؟ لو من الأصل .. » يتذكر ويناقش فكرة الموت مع نفسه، مناقشة تصل به إلى أعماق الخواء والعدم الذى يسود عالمه :

« نعم يا أمى. لو من الأصل ! ونعم يا فريدة لو أننا نموت معاً. لو أن الناس كالزروع ينبتون معاً ويحصدون معاً فلا يحزن أحد على أحد ولا يبكي أحد على من يحب. لو يحصد زرع البشر الذى ينبت معاً كله فى وقت واحد، ثم يأتى نبت جديد يخضر ويكبر، لا يذكر شيئاً عما سبقه ولا يفكر فيما سيجىء فكيف تكون الدنيا لو تحقق حلمك يا فريدة ؟ ولكن هناك ما هو أفضل، ألا ينبت ذلك الزرع من أصله فلا يكون شقاء » (ص ٢٨٢ - ٢٨٣).

تلك روح تنتشر فى أعمال « بهاء طاهر » كافة؛ روح لا تكف عن التساؤل والتطلع والاستكشاف؛ روح قلقة حائرة محيرة مربكة ومرتبكة، توترها دائم وسمعيها إلى اليقين لا يريم، تساؤلات الموت والحياة، الظلم والعدالة هى تساؤلاتها الكبرى، ولأن هذه التساؤلات دائماً ما تكون بلا إجابات، دائماً ما تكون علامات استفهام كبرى مشرعة وملغزة وقائمة دائماً، فإن علاقات الأنا بالآخر غالباً ما يسودها هذا الشكل من عدم القدرة على التكامل أو التوافق أو الانسجام، فالفقد دائم، والموت جائم، والظلم قائم، والحزن حاضر أبداً لا ينتهى، الفقد والموت والحزن أشياء غالباً ما ترتبط بالظلم والسلطة الفاشمة سواء كانت سلطة الأب أو سلطة الآخر أو سلطة التراث أو السلطة السياسية أو العسكرية أو غير ذلك من أشكال السلطة وتوابعها. تقول أم الراوى: « من يموت يرتاح، دائماً اللهم للأحياء ».

لكن الشخصيات لا تستغرق فى استسلامها للحزن والظلم والفقد والموت، إنها تعرف فى معظم الأحيان أنَّ

« وأبقت أننا سنموت وانتابنى الدوار، ورفعت رأسى للسما و رأيت نجومها ترج وتختلط وتلد أقماراً وتسقط مطراً فضياً فى الفضاء الأسود وأبقت أنى ميت، لكن فى محطة القطار عانقنى حسين وضمنى بقوة وقال: كنت غاضباً منك لكنى سامحك، سامحك يا ابن عمى » (ص ٢٧٤ - ٢٧٥).

الذئب فى هذا الحلم رمز للشر والقسوة والافتراس والتعطش للدماء. أما الحصان فهو رمز مزدوج للحياة والموت، شمسى وقمرى؛ عندما يرتبط بالشمس ينسبر إلى الحياة؛ أما عندما يرتبط بالقمر، كما فى هذا الحلم، فإنه يرتبط بالموت، والقوضى، وقوة الفرزة المندفعة. لرجل العارى رمز للسلطة والبدائية والقسوة وغياب العقل، وصرخته وندياه يرمزان إلى الخوف والحزن والندم وانقلاب المعايير وضياع الأحلام. الحلم هنا حلم مقلوب، حلم يشير إلى عكس ما يحدث فى الواقع، حيث إننا نعرف أنَّ الذى قتل هو حسين وليس الراوى، وكأنه يتوحد معه فى الحلم لأنه لم يتمكن من أن يتوحد معه فى الحياة، كأنه يحمى أن يموت فى الحلم لأنه لم يستطع أن يمنع عنه الموت فى اليقظة. وكأنه فى الحلم يكفر عن تقصيره تجاهه فى اليقظة ويتحرر من بعض ندمه، لأنه لم يستطع أن يفديه.

مات حسين مقتولاً مفدوراً، مات مع أبيه فى لحظة واحدة، قتلها أولاد الحاج صادق رمز السلطة، أسياد البلد كما يصفهم والد الراوى. هذه الشخصية تسودها روح عدمية - ظاهرية وليست حقيقية - تجعل الحزن والشجن والشفافية والمأساوية والشعور باللاجدى تنتشر فى كل خلاياها، فى كل أفكارها وتصوراتها وانفعالاتها وتعاملاتها، يتذكر بقاء الناس وصرامتهم بعد موت حسين وعمه ويتذكر تساؤلات والدته وهى تعلق على بكاء والده وصراخه ومحاولته الانتقام بعد قتل أخيه وابن

الآخرين الذين يطالبون بإنقاذ الوطن وتحريره، كما أن عصام، الشاب الفلسطيني الذى يشبه الحلم، يذهب ويستشهد فداء لوطنه السليب، وكمال يستقيل من عمله فى الخارج، ويمود إلى وطنه وهو يحلم بحياة جديدة، يتحرر فيها بقدر ما يستطيع من الموت ويحاول فيها، قدر ما يستطيع، أن يحقق بعض الأحلام. هذه، فقط، بعض الرؤى والأفكار، التى أثارتها بداخلى قراءة أعمال «بهاء طاهر» المتميزة والفريدة.

هذه الجوانب السلبية القائمة من حياتها مبعثها الآخر - العدو - السلطة، لذلك فهى غالباً ما تحدث لها تلك التحولات الجذرية : من الاغتراب والوحدة إلى الاتصال والتواصل والتوحد مع الجماهير ، مع الآخر الذى يعانى المصير نفسه، من الاستغراق فى الذات والأحلام والذكريات إلى النزول رويداً رويداً إلى أرض الواقع والحياة والناس مهما كانت عليه هذه الأرض من صلابة وخشونة. يتوحد الراوى فى نهاية (شرق النخيل) مع

## الهوامش :

- (١) اعتمدنا فى دراستنا لمجموعات الخطوبة و بالأصح حلمت بك و أنا الملك جمعت ولروايتى شرق النخيل و كانت حصى على الطبعة الخاصة لهذه الأعمال لبهاء طاهر، التى صدرت تحت عنوان مجموعة أعمال عن دار الهلال بالقاهرة عام ١٩٩٢م، واعتمدنا فى دراستنا لرواية حافلى صافية والنهر على طبعنها التى صدرت عن دار الهلال بالقاهرة عام ١٩٩١، والأرقام الواردة بالعربية بين القوسين تشير إلى المواقع المأخوذة من هذه الأعمال فى هاتين الطبعتين .
- (٢) Ad De Vries . Dictionary of symbols and Imagery. Amsterdam | North Holland, 1984
- (٣) سيد محمد القمنى ، أوكسبريس وعقيدة الخلود فى مصر القديمة ، القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨ .
- (٤) ضهاب الدين أحمد اتيفاشى ، نزهة الأبواب فيما لا يوجد فى كتاب ، تحقيق جمال جمعة . رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ص، ١٦ - ١٧ .



سمير أمين ويحيى الطاهر :

## حكايات

### عن صراع الشرق والغرب\*

حسام أبو العلا

عاريا على نحو ما أمام قراء تلك الدراما الهائلة عن انعدام الفهم المتبادل بين الشرق والغامض والصدمة التي لا يشفى أثرها. وغالبا ما تعزز هذه الأعمال، في إطارها العام، تلك التراجيديا الهائلة التي يرسمها توظيف ذو بعدين، وبذلك يمكن تشويه عملية تحديد معالم الآخر كما هو متحقق في العمل.

على أية حال، يبدو غريبا تماما أنه على الرغم من جمع وتصنيف كل هذا الأدب رفيع المستوى - عن الصراع بين الشرق والغرب - وكذلك وجود جيل لاحق من النقاد المشتغلين عليه، فإنه قلما لاحظ المعاصرون (والقدامى، فيما يتعلق بتلك القضية) من أنثروبولوجيين، وعلماء اجتماع، ومهتمين بالشؤون الخارجية، وكذلك خبراء في التجارة ومتخصصين في الدراسات الإقليمية<sup>(١)</sup>، أنهم قد أنجزوا شيئا أكثر - وأحيانا أقل - من أنهم قدموا روايتهم الخاصة حول الصراع الثقافي مقارنة من عدة زوايا - حول تلك القضية - مع كتاب مثل هاكي، فلوثير، فورستر.

جذب ما يسمى بالصراع الثقافي بين الشرق والغرب أجيالا عدة من المفكرين والكتاب من كل أنحاء العالم. ثمة أدبيات أنتجت عبر قرنين من الزمان، فبين المؤلفين الغربيين نجد العنوانين التالية: (ممر إلى الهند)، (أعمدة الحكمة السبعة) لكل من جونجادين، نيبى وأوجو على التوالي. وبين المؤلفين العرب، أو بين الروايات العربية، نطالعنا العنوانين التالية: (عصفور من الشرق)، (قنديل أم هاشم)، (الحى اللاتينى)، (موسم الهجرة إلى الشمال).

يقدم لنا نتاج هؤلاء الكتاب قاعدة واقعية، وإطارا منهجيا متعارفا عليه لـ «أدب الصراع بين الشرق والغرب»؛ حيث تقدم هذه الأعمال جميعا مشهدا لشخص بسيط، نقى، يسافر خارج بلاده كي يتمدد

Amin and Abdallah, Tales of East-west conflict. \*

وقد قام بالترجمة أحمد حسن. والمقال في الأصل ورقة قدمها الكاتب - أمريكي الجنسية مصري الأصل - لإحدى الجامعات الأمريكية.

فى المشهد التالى يستشير الصعيدي رجلاً مشهوداً له بالحكمة وسداد الرأى ، فيدله الأخير على « أم المدن » أو القاهرة .

تلك المشاهد السريالية الحديثة تبرز بحدة من الواقعية الباردة لباقي القصة ( التى تقع فى القاهرة ) خلال رحلة الصعيدي « عبر خطين حديدين تجرى فوقهما القطارات » ، وينهمر عليهما المطر ، « وأعمدة خشب تشد أسلاك التلغراف » إلى أن يصل للمدينة : « فى بحر من الحديد والنار ، رأى الإنسان بحجل ، ويطلب الصدقة » ، وأهم يتفرقون فى الجهات الأربع ، « ورآه يدب ورآه بالأتوبيس وبالتروللى وبالترماي ، ورآه يطير ، ورآه يسوق العربى » ( ص ٢٧٨ ) . وبمصطلحات نظرية التبعية ، فإن الصعيدي قد انتقل من منطقة هامشية - الريف - انتقالاً جسدياً ونفسياً ، إلى المدينة الكبيرة ( المتربول ) ، حيث ( العقلانية والنظم التكنولوجية ) طبقاً لمنظرى التبعية المعاصرين . وتعد تلك المقابلة المزدوجة الأساس الذى تنهض عليه العلاقة بين ما يطلق عليه « العالم الأول » - المدن الكبرى - الذى يستورد مواد أولية وعملا رخيصاً ، وما يطلق عليه « العالم الثالث » ( الهامش ) الذى يستورد عملة صعبة ، وديوناً ، وتحولاً إلى أيدٍ عاملة ( بلاترة ) .

يقتفى معظم منظرى التبعية أثر تلك العلاقة فى العودة إلى التبعية الاقتصادية التى تربط الريف بالمدينة ، فى الرأسمالية المبكرة فى أوروبا ما قبل الاستعمار . تلك هى الصيغة الأولية للمدن الكبرى ، والمناطق الطرفية ، وذلك هو ما نجده فى قصة الصعيدي .

فى داخل العاصمة يلتقى بصحابة آخرين ، ويحافظ الجميع على طرقهم نفسها فى الحياة . الصعيدي يصير عامل بناء مثلهم ، يعمل طوال اليوم ، وأثناء الليل يجلس معهم ليرقصوا ويغنون الأغاني الصاعدة على الرغم من أنهم يعيشون فى المدينة . لقد أصبح

وبساعدنا يحيى الطاهر عبد الله على إقامة جسر لعبور الفجوة بين الأدب والأنثروبولوجيا ، وذلك من خلال أدبه القصصى ، المنشور فى مجموعات قصصية قصيرة [وروايات] . إننا نلاحظ فى أعماله إشارات مستوحاة من ( القرآن ) ، وتكثيفاً رمزياً ، إلا أننا نجد أيضاً « لغة الحياة اليومية » لبشر بسطاء ، وصياغات فلكلورية ، ونماذج اجتماعية من الطبقة العاملة .

إن قصص يحيى أعمال أدبية ، لكنها مشحونة ومضادة بوعى ذاتى رفيع المستوى ، ولهذا تستطيع هذه القصص أن تثير أسئلة حول الاختلاف - أو التعارض - بين الشرق والغرب ، فى كل ما لا يستطيع الأدب التقليدي الاجترار تقديمه حول ذلك الموضوع .

يفعل يحيى الطاهر ذلك دون مفارقة المناخ الأدبى أو السيكلوجى المصرى ، ونشير هنا - على سبيل المثال - إلى قصته « حكاية الصعيدي الذى هذه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم »<sup>(٢)</sup> ، حيث يستطيع القارئ أن يكتشف أنها تتضمن كل عناصر « نظرية التبعية الحديثة » التى يتبناها كل من : فالرشتين ، جندر فرانك ، سمير أمين . . وآخرون .

سنولى اهتماماً خاصاً وموجزاً لتلك القصة ، حيث نرى أنها نتاج ملائم ، واضح ، لتلك المقابلة التى ننقلمها بين ( قصص ) يحيى الطاهر ، و ( نظرية ) سمير أمين التى يعرضها فى كتابه ( الأمة العربية وصراع الطبقات ) . ونعتقد أن استخدام أعمال يحيى القصصية « هنا » سوف يساعدنا على اكتشاف « البعد الأدبى فى النظرية الاقتصادية » وأيضاً العكس ، حيث يساعدنا عمل سمير أمين المشار إليه على اكتشاف « العالم الاجتماعى » فى القصة القصيرة .

### قصة الصعيدي :

تبدأ القصة مع الشخصية / العنوان : الصعيدي الذى يستيقظ من غفوته ليجد نفسه معاقباً من الجنية التى تدفمه بعيداً عن مكان استرخائه .

الجوهري - فى قصة الصعيدي - يتمثل فى عملية « بلترة الفلاحين » أو تحويلهم إلى عمال . وكذلك الأمر نفسه لدى سمير أمين . وقبل أن نتقل إلى مدى أبعد ، نرى أن من المهم رصد تلك المقابلة بتفصيل أكبر ، فى تشابهاتها اللافتة للنظر ، وفى إطار مركب يتضمن الانفصالات الدراماتيكية أيضاً . كذلك فى المقاربة والقص الممثلين فى صياغة كل من ( الأمة العربية ) وقصة ( جبل الشاى الأخضر ) .

### ( الأمة العربية ) : المنظور الأمينى :

لكى يشيد سمير أمين روايته حول الاستعمار الغربى للأمة العربية ، كان عليه أولاً أن يضع أساساً لشريعة - أو صحة - مفهوم تلك الوحدة العضوية التى يمكن اعتبارها - أو تسميتها - أمة عربية ، فإن لم تكن هناك ( أمة عربية ) فلن يكون بمقدورنا الحديث عن استعمارها .

هذا على الرغم أن سمير أمين يقدم « تحليلًا اقتصاديًا » ، لكنه يسحبه بكثافة على كل من التاريخ والجغرافيا .

العالم العربى الممتد من مراكز الحديثة حتى العراق ، بطبيعته القاحلة بوجه عام - إن استثنينا وادى النيل - لا يمكن أن يقدم سندا مرجعياً عن نوع من المجتمعات الزراعية الخصبة ، إلا أن موقعه الاستراتيجى جغرافياً ، بوصفه جسراً يصل بين ثلاث قارات ، أسهم فى ازدهار بلدانه كى تكون مجتمعات تجارية ، ذلك بعد أن توحدت المنطقة - بتعدد اللغوى - خلال الحقبة الإسلامية . يقول أمين :

« حتى يمكن فهم العالم العربى ، يجب على المرء أن ينظر إليه باعتباره « منطقة كبح تطورها » واسطوانة ناقل - فى الوقت نفسه - بين المناطق الرئيسية للحضارة فى العالم القديم . هذه المنطقة نبت الجذب تفصل - وتصل - بين المناطق الثلاث التى لديها

الصاعدة مهمشين بعيداً عن العمارات التى يشيدونها وخارجها ، لكنهم يتعرضون لغواية إغراء بعينه ، فعبر التنافس فيما بينهم ، يقع الاختيار على البعض منهم ليصبحوا بوابين فى العمارات التى شيدها . ويحتضن الصعيدي هذا الوعد كأنه حلمه فى الحياة ، لكنه يموت - فى حادث من حوادث البناء - قبل تحقق هذا الحلم ، وذلك أثناء حالته التى يصفها الكاتب مرتين بعبارة : « ظل صاحبنا يضرب فى المقبل بعدما طرح الماضى ونسى الحاضر » ( ٢٨٠ ) .

نعود مرة أخرى إلى « لغة » نظرية التبعية ، فالصعيدي وزملاؤه قد تم تحويلهم إلى عمال - « بلترتهم » - ( فى سياق القصة ) عندما دخلوا إلى المدينة ، استخدمهم سدنتها ليزودوهم بالإنتاج السلمى ( البيوت والعمارات ) الذى يستهلكه الآخرون .

إن سمير أمين يلخص الرأسمالية على النحو التالى :

١ - مجمل الإنتاج يتحول إلى الشكل السلمى ، إلى بضاعة .

٢ - قوة العمل ذاتها تصبح سلعة ، كذلك أدوات الإنتاج التى يستخدمها المنتجون ، حيث تفصل تلك الأدوات عنهم انفصال تاماً ، ويتحول المنتجون إلى بروليتاريا .

٣ - وسائل الإنتاج هى الأخرى نصير بضاعة ( سلعة ) كما تتجسد السلعة مادياً بوصفها علاقة اجتماعية تشمل كل أعضاء المجتمع ، وتستولى عليها جميعاً طبقة اجتماعية معينة ، وبمعنى آخر تتحول إلى « رأس مال » . ( UD ص ٦٠ )

وذلك هو ما يحدث ، فى الواقع ، للصاعدة . إنهم يتحولون إلى سلعة عمل ، ويشيدون عمارات تستحوذ عليها طبقة المدينة الكبيرة .

إن عملية « بلتر » الجماهير الأوروبية، واكتشاف طرق تجارية أقصر، أدت إلى زيادة التصنيع الأوروبي . تلك العملية الديناميكية قد سارت بأوروبا ففى اتجاه « الاستعمارية » بما ارتبط بها من أساليب تجارية وطرق تجارة واستيراد مواد أولية واستخدام العمل الفلاحى . لقد نتج عن ذلك (فى حالة الأمة العربية) اندماجها فى النظام الرأسمالى العالمى - الذى « بلتر » فلاحها أو حولهم إلى عمال، وساند عملية تحول الطبقة التجارية الحاكمة إلى طبقة برجوازية . لقد كانت هناك علاقة تكافلية فيما سبق بين هؤلاء التجار وبين الجماهير . وعلى ذلك، فإن ما تركه الغرب للعالم العربى ، وماورثه العرب من الغرب، ليس الحضارة، والثقافة، والطباعة ، والصحافة، ذلك الأساس الداخلى للتحديث والتحضر ، أو خلق مفكرين حائزين تربية وثقافة غربية كطه حسين أو توفيق الحكيم، بل تمثل الإرث الغربى للعالم العربى فى شكل الإنتاج الرأسمالى، فى تحويل الفلاحين إلى عمال، وفى تفاقم الصراعات الطبقيه . ويستخدم سمير أمين مهارته التحليلية فى النهاية ليعيد صياغة المفهوم الغربى - التقليدى - حول «دورة» المشروع الإمبريالى فى العالم العربى ، وحول النهضة الثقافية التى حدثت نتيجة للغزو الأول لمصر من الإمبريالية الفرنسية عام ١٧٩٨ .

من وجهة نظر سمير أمين كانت نتيجة ذلك المشروع مدمرة « بسبب التداخل مع الغرب » إذ تم فرض النظام الرأسمالى وما يصاحبه من عداوات طبقية على العالم العربى . وعلى ذلك نشأت الطبقات والأوضاع التراتبية الحديثة نتاجاً حتمياً لعلاقات التبعية ( التى كانت تتم فى عمومها بقيادة الرأسمالية الزراعية التى ساعد على خلقها الغرب ، ولذلك لم تقم بأى تغييرات ذات دلالة أو وزن فى النظام الاجتماعى ) .

أما الاشتراكية العربية فيما يرى أمين فلم تكن سوى إحلال لنظام سيطرة الدولة الأوليجاركية بدلا من سلطة البورجوازية فضلاً عن تحول دورها إلى « هبات »

حضارة زراعية ، أوروبا ، آسيا الاستوائية ، أفريقيا السوداء . لقد قامت المنطقة العربية بوطائف تجارية ربطت ما بين الموالم التى لم تكن تملك فيما بينها سوى وسائل اتصال محدودة . إن تلك التشكيلات الاجتماعية التى ساعدت على ازدهار الحضارة ، كانت بالأساس تكوينات تجارية . ( AN ص ٦٠ )

بالإضافة إلى ما يقوله أمين ، فإن الأمة العربية كلها قد عانت من قمع الإمبريالية الأوروبية نفسها خلال الحقب الحديثة .

الآن لدينا كل المقومات والعناصر الأساسية التى توحد الدول العربية كما يرى سمير أمين ، ونصوغ كياناتها فى « أمة عربية » : من حيث اللغة والتاريخ الاقتصادى المشترك لمجتمع تجارى ، والتاريخ الحديث المشترك لها بوصفها دولا خضعت للاستعمار الغربى . والصلة المشتركة بين العنصرين الأخيرين هى المدخل فى « الرواية الأمينية » الهائلة لقصة صراع الشرق والغرب .

المكون الأساسى للرأسمالية ، بما هى نظام إنتاج ، هو « بلتر » الجماهير ( أمين ) ، وذلك ما يجعله يذهب إلى أنه لم تحدث « رسملة » ( تحول لعلاقات رأسمالية ) فى المجتمع العربى التجارى المزدهر من القرن التاسع حتى القرن الثانى عشر :

« إن تركز الثروة النقدية فى أيدي التجار لم يؤد تلقائياً إلى الرأسمالية ، فحتى يحدث ذلك الانتقال يجب أيضاً تدمير أنماط الإنتاج قبل الرأسمالية » المهمة فى تلك التشكيلة، وأن يتبلور أثر تدميرى لتلك التجارة طويلة المدى فى عملية البلتر، وأن يظهر ذلك الأثر فى انفصال المنتجين عن أدوات إنتاجهم، إلى المدى الذى يظهر فيه (سوق عمل حر) . لقد حدث ذلك فى أوروبا فقط . ( UD ص ٦٠ )

من رأسمالية دولة ، وذلك بالأحرى دون أن تكون فمثلا مفوضا من قبل الجماهير الشعبية .

الخلاصة أن سمير أمين - في ( الأمة العربية... ) - يبدأ تحليله من مقدمة منطقية بسيطة ، مفادها أن غزو العالم العربي عن طريق القوى الإمبريالية الغربية قد عرض المنطقة ، ولا يزال ، لأضرار جسيمة ، بدلا من إفادتها . وفي هذا السياق يوسع نطاق طرحه إلى مدى أبعد من القص التاريخي وتحليل مشكلات معاصرة .

### يحيى الطاهر والتبعية :

أهمية ظاهرة « بلترة » الفلاحين أو تحويلهم لعمال ، في قصة « الصعيدي ... » ليحيى الطاهر تتمثل في أنها تقدم مؤشرا واقعيا . إن علاقة هذه الظاهرة بنظرية التبعية أكثر وضوحا الآن في سياق نقاش ( الأمة العربية وصراع الطبقات ) . لكن يبقى سؤال : هل يمكن ربط « بلترة » الجماهير الشعبية بالإمبريالية ، في كتابات يحيى الطاهر ، حتى نوجد أساسا لارتباط صميم وجوهري بين روايته ورواية سمير أمين ؟

لكي نقدم إجابة عن هذا السؤال ، سنعود إلى الطبعة العربية للأعمال الكاملة أولا ، إذ تعد هذه الطبعة الشكل الأكثر اكتمالا والأدق ، على عكس المجموعة المختارة في ( جبل الشاي الأخضر ) \* . إن الأعمال الكاملة - الطبعة العربية - تنسم على الأغلب بسمات تربطها بأطروحات التبعية بالإضافة إلى سمات شكلية وبنائية تخذ ، وتوحدها ، المجموعات المتفرقة .

(\*) ترجم دنيس ديفيز بعض مختارات يحيى الطاهر تحت هذا العنوان وصدرت عن دار هابتمان بالختلتر ، ولم تطبع للطاهر بالعربية - مجموعة تحت هذا العنوان ، وهو عنوان إحدى قصصه . انظر الكتابات الكاملة ، مجموعة ( ثلاث شجرات كبيرة تشر برتقالا ) - المترجم .

قصة الصعيدي تنتمي لمجموعة ( حكايات للأمير حتى ينام ) ، وهي مجموعة من القصص مروية في قالب خرافي وشكل أدبي شديد الثراء والتنوع على نحو يصعب حصره . تبدأ قصص المجموعة جميعا بكلمة « يا أميري » ، وتتصدر المجموعة قصة من أربع صفحات عنوانها « من الزرقعة الداكنة حكاية » ( ص ٢٥٧ ) وتليها في المجموعة قصة أخرى من صفحتين عنوانها « حكاية صيف » ( ص ٢٦٠ ) ، وهذه القصة الأخيرة تعد تمة واستكمالا للمزمنة القصصية المستخدمة في « من الزرقعة الداكنة ... » .

تبدأ قصة « من الزرقعة الداكنة ... » بمقدمة على شكل خطبة دينية ، وتتقاطع في سردها رواية الراوي من وقت لآخر باستخدام كلمة ( أقول ) .. وكأنه يخاطب الأمير ( سيقال المزيد حول شكل (حكاية للأمير) فيما بعد ، إلا أن اهتمامنا في تلك النقطة يتركز على عملية الترميز السياسي الموجودة في كل من « من الزرقعة الداكنة ... » ، « حكاية صيف » ) .

إن « من الزرقعة الداكنة ... » تبدأ بمباراة : « إن الكونت الإيطالي شاذ الطبع . دخل مدينة الشتاء بالصيف » ، هذا الكونت الإيطالي هنا يمثل تجسيدا للنفوذ الأجنبي في مصر ، إنه قادم من الأزرق الداكن أو البحر الذي يربط مصر بالغرب . تلك الكلمات القليلة في مستهل القصة لا تترك قليلا من الشك على أن الكونت الإيطالي ( يقرأ .. إمبريالي ) قد امتلك نفوذا سريعا وعميقا على أرض مصر ، وإن يكن غير إيجابي .

بقية الفقرة المفتوحة تصف لنا ، على نحو مفصل ، تباينه عند دخول المدينة بشكل مبالغ فيه ، فهو يطفو فوق بحر من الويسكي - ذلك المنتج غير المحلي - إلا أنه سيعلم أتباعه كيف يقدرون خدمته ، وسيستخدم العسكري الاسكتلندي - ذلك العسكري الذي يشبه العسكري المصور على الملصق الفاخر فوق زجاجات الويسكي الاسكتلندي . الكونت الإيطالي يسكن في

فى ( حكاية صيف ) يتحدى الفلاح المتمرد حق « البديل » (٣) الملقى للكونت فى احتفاظه بملكية الأرض التى رهنها جده عند الكونت. زعم البديل يقوم على استمرار علاقته بالكونت الراحل ، وهى العلاقة التى دعمها الكونت بتعليمه شرب الويسكى والتحدث بالإيطالية . برغم مغالطة زعم البديل ، فإنه يدرك أن مكانته الفوقية وضع شاذ ، لهذا يبذل « سرواله » خوفا عندما يواجه يتحدى الفلاح له ، ولذلك يستأجر مرزقة لحماية حصنه حتى يتمكن من السيطرة على الفلاح المتمرد.

عندما نقرأ ما سبق فى سياق علاقته مع ( الأمة العربية .. ) ، تصبح الرموز السياسية أكثر وضوحا. إن عملية الاستعمار العربية قد غيرت النظام الاقتصادى ، وكذلك السياسى والاجتماعى ، العربى ، من نمط إنتاج خراجى إلى نمط إنتاج رأسمالى (أمين) أو من مدينة شتاء إلى مدينة صيف (بحى).

الرحيل المادى - الفيزيقي - للقوى الاستعمارية (أمين) - أو سفر الكونت (بحى) - لم يتغير به الوضع الطبقي الجديد الذى نشأ ، منذ ترك القوى الأجنبية - قبل الرحيل - لفاعلين مؤثرين (البرجوازية الزراعية .. «أمين») استثمروا فى العمل بوصفهم وكلاء ، أو (البديل / القرين الملقى .. «بحى») وقد حافظ كل منهم على استمرار النظام الرأسمالى.

« حكاية صيف » تنتهى بملاحظة حالة (البرانويا) التى تصيب البديل الملقى ورعبه من أن يتمكن الفلاح الثورى المتمرد من مراوغة المرتزقة ويتسلل إلى حصنه لينقض عليه.

نهاية كتلك لا تقدم فقط تصورا لعملية خلق العداءات الطبقيّة التى أتى بها النظام الاجتماعى الجديد بل تقدم أيضا شروط خلق الاتجاه نحو سياسات الدولة البوليسية فى العالم العربى .

أفهم فندق ، وبلتقط ستة من الصنّاع المهرة كل منهم يأتي - فى القصة - مصحوبا بصفة تبرز مهارته الجسدية الفيزيكية ثم يبنى لنفسه قصرا رائعا شبيها بقصور الملوك لم تر البلدة مثيلا له من قبل .

لا تفوتنا ملاحظة الآتى : أن الكونت ، والصنّاع الستة يشكلون مجموعة من « ٧ » ، وبكافىء ذلك الرقم الأيام السبعة التى خلق الله فيها العالم ( لسنا فى حاجة لاكتشاف رمزية يوم الراحة ) . وعلى هذا النحو تقدم القصة عبر العنصر الرمزي تأثير الكونت على المدينة وطابعه الدرامى ، مما يتيح لنا مقارنته مع عملية خلق عالم جديد .

لقد جهز الكونت جماعته الستة ، وجعلهم تابعيه ، وأسكنهم فى قصره ، وعلمهم لعب الورق - الكونشينة - وشرب الخمر ، واستخدام الأواني الفضية ، والأكل بالشوكة والسكين ، والتحدث بالإيطالية ، هذا قبل أن يغادر المدينة فجأة - كما جاء فجأة - مع كلمة وداع بليغة .

إن القصة تنتهى برحيل الكونت وحاشيته الأجنبية. كانت كلمة الكونت الأخيرة : « كيف جاء الموعد هكذا سريعا - (...) وركضت الخيل ، وتساعد الغبار فغطى كل شيء ... » ( ص ٢٥٩ ) .

إن التأثير الإمبريالى للكونت يتمزج ثانيا ويعم كل مكان ، قصة ( حكاية صيف ) تلتقط المحيط الذى أسلمت طرفه ( من الزرقة الداكنة .. ) . فعلى الرغم من أن الكونت - الذى نستدعيه ثانيا - دخل مدينة الشتاء فى الصيف ، وبرغم أنه غادر المدينة ، إلا أن عوالم وأحداث المدينة تعنون الآن بـ « حكاية صيف » لأن الكونت ، كما أشرت ، دخل المدينة أثناء الصيف . وفى القصة نعرف أن الكونت قد حصل على حق ملكية أرض المدينة عن طريق الخمر ولعب القمار مع سكان المدينة ، إلى أن رهنوا الأرض عنده .

لقد تركز نقاشنا إلى حد ما ، بخصوص يحيى الطاهر ، حول قصص قصيرة من مجموعة (حكايات للأمير...) . تلك الإشارة المؤكدة يبررها ما أدعيه أن قصص يحيى الطاهر ، في أى مجموعة منها ، تقوى روابط وعلاقات ببنوية جوهرية تصل بينها وبين باقى المجموعات وتجمعها جميعا داخل وحدة أدبية واحدة . إلا أنه لا يفهم من ذلك أننى قد قمت باختيار الأطروحات المتعلقة بتوريد الرأسمالية - باعتبارها نظام إنتاج - إلى البلدان المعنية من قبل الإمبريالية الغربية ، أو أن العلاقات تلك قد هيمنت تماما ، وأن تأسيس علاقات التبعية مع تلك البلدان قد وجد تحديدا فى (حكايات للأمير...) . فوفقا لفرضيتنا السالفة سنجد أن الأمور الجوهرية عن « الإمبريالية / التبعية / البثرة » هى قانون عام يظفر على السطح فى كل أعمال يحيى الطاهر القصصية .

وسنقدم مثالا آخر هو القصة القصيرة المعنونة بـ « الحكاية المثل »<sup>(١١)</sup> والمترجمة فى مجموعة أخرى [بالإنجليزية] هى (جيل الشاى الأخضر) ، والمنقولة أصلا عن المجموعة العربية المعنونة بـ «الرقصة المباحة» .

نبدأ القصة بتقديم بطلها الفقير الذى لا مأوى له ، الباحث عن مأوى فى مدينة الموتى - المقابر . فى البداية يواجه صعوبة فى العثور على مقبرة غير مسكونة ، إلا أنه أخيرا يستطيع أن يطرد كلبا من حفرة مكتظة بعظم ميت ، يركض الكلب هاربا ، وبذلك يعثر بطل القصة على مسكن .

القصة تقدم صورة مجتمع بديل لسكان المقابر ، الوضع الاقتصادى لمجموع هائلة من المشردين ، وسرعان ما نعرف أن لهؤلاء الناس لغة خاصة ، وقانونا خاصا وصل فى صياغته إلى ذروته ، فعندما يقترب بطل الحكاية من جيرانه ليساعده فى الحصول على طعام ، يجيبه الجار قائلا : « اذهب إلى الباشا واطلب العمل تجده . كل شئ عندنا يا أقرع مقدر ومحسوب لا حساد ولا محسود » ( ص ١٩٥ ) .

عند تلك النقطة سيعتقد القارئ ، أن الدلالة الأساسية للكلام الجار هى أن فقراء مدينة الموتى فى القاهرة قد أنشأوا - فى القصة - بوتوبيا نظام اشتراكى يحيا على هامش النظام الرأسمالى العربى ، إلا أننا - فى الواقع - نقابل ( باشا ) . من الواضح أن ثمة تمييزا مازال قائما ، فالباشا هو السلطة الحاكمة ، والمجتمع الخاضع لسلطته لا يزال هيراركيا ( تراتبيا ) إلى أقصى حد ، وخطبة الباشا عن « اليانكى » تقدم تصورا مزدوجا ، إنه يقول :

« بعض الجهال تمكن منهم الظن الفاسد اليانكى نظير الموت : « كلاهما يسلك ظلك » وهذا - والله حق ناقص : فاليانكى بظل كبير (وما الموت كذلك) واليانكى يحجب بظله الكسير كل مسا عده من ظلال ، إلا أن الظلال تبقى ظللا فى ظل واحد كبير (وما هكذا يفعل الموت ) - اليانكى منا وفينا وبنا » ( ص ١٩٨ ) .

هنا ، وفى أماكن أخرى ، يبدو الباشا مرغوبا بشدة من بأس اليانكى ، وذلك أثناء حنقه عليه لاحتياطه وتحطيه إياه . وعلى ذلك فإن للحكاية خاتمة أقرب لأن تكون انتقادا للاشتراكية العربية ( الأمينية ) إذ تقدم صورة مجتمع طوبوى بديل . فسكان المقابر يؤدون خدمة شفوية ( للنصالح العام ) تماما كما يفعل الاشتراكيون العرب . كما أن الاشتراكيين العرب ، سواء فى ( الأمة العربية . ) أو سكان المقابر فى « الحكاية المثل » ، يقدمون هيراركية بديلة - أو استبدالية - عوضا عن عملية إعادة بناء جذرى للنظام الاجتماعى .

إن « الحكاية المثل » تمثل قصة استعمار المدن الهامشية بوضعها بالتوازي مع « حكاية صيف » التى تصور لنا عملية المقاومة فى مدينة الصيف . إننا نقادون إلى التساؤل عما إذا كان هناك شئ فى تلك القصص يضع التحديات أمام النموذج الأساسى لنظرية التبعية ؛

القرن السادس عشر، بوصفه اقتصادا عالميا أوروبى المركز. ذلك النظام العالمى قد تطور عبر دورات من التوسع والانكماش فى محيطه الجغرافى، والآن يحيط بالكرة الأرضية، وبصفته الإنتاجية من حيث هو (تكوين رأسمالى) وفى علاقاته المتداخلة كليا (أى تبعيته المتبادلة على الصعيد العالمى) وفى تغلفه وتنظيمه للعلاقات الاجتماعية (التسليع، التشكيلات الطبقة). لقد حدث، فى كل أرجاء المعمورة، ذلك التقسيم العالمى غير المسبوق إلى مراكز - دول مركزية - ودول ما وراء البحار، أو ما نسميه (مركزية، وهامشية). وقد توحدت تلك الأجزاء، وأعيد إنتاجها عبر عمليات التراكم الرأسمالى والتبادل اللامتكافى، إنها تأخذ - فى حيز زمنى محدد - شكل دورات (على نحو مماثل للنمو الذى يتم رصده على أنه ميول عقلانية)، حدثت تلك الدورات ولا تزال تحدث فى شكل موجات تسجل معدلات النمو من حيث الارتفاع والهبوط. (WSA ص ٤٢)

يمكن أن نعتبر نظرية التبعية نمطا من أنماط البنيوية، وذلك فيما يتعلق بامتدادها الكثيف على سلسلة من الثنائيات الضدية، حتى تستطيع بذلك أن تدعم الحجر المقدس لثنائية (المركز / المحيط).

كما أنها توظف تعريفا اقتصاديا مكافئا للنموذج الماركسى (أساس / بناء فوقى)، كما نرى فى هذا الاقتباس من فالرشتين :

« ثمة جانب ثالث جوهرى للنظام العالمى الحديث، بالإضافة إلى الجانب الاقتصادى (تقسيم العمل) وخصوصيته، والجانب السياسى (تكوين الدولة)؛ إنه الجانب

ذلك النموذج المبنى على ثنائية تعدد مسلمة أساسية : مركز معاد للأطراف، هيمنة المركز وخضوع الأطراف. ظاهرة يحيى الطاهر عبد الله (الذى تكون وعيه بالثقيف الذاتى تقريبا، والذى لم يعرف لغة أخرى غير العربية) « تتجلى فى أنه صعيدى مصرى يستخدم ويوظف الفلكلور العربى وما يتضمنه من تراث، ليصوغ بواسطته، أعمالا قصصية متقدمة على نحو بالغ الروعة عن حياة الصعيد المصرى. إنه يعرض لوحة سياسية وثقافية خصبة عن المركز، والمناطق الهامشية، تتضمن الهيمنة والقهر، لكنها تنطوى أيضا على المقاومة وبذلك تشير إشكاليات أمام النزعة المركزية فى نظرية التبعية. إن تبعيتنا قد أثرت على القراءات المجازية لقصصه. وبرغم ذلك، فإنه يبقى أن نطرح - فى ذلك السياق - سؤالا عما إذا كان عمل سمير أمين (الأمة العربية...) يساعدنا على أن نرى التبعية فى صلتها بالنقاط الجوهرية فى قصص يحيى؟! وهل تساعدنا قصص يحيى أيضا فى رؤية العناصر البارزة فى عمل سمير أمين مكتوبة على النقيض من حصاد نظرية التبعية.. التقليدية؟! »

#### الاستنتاج

لا يمكن أن نقدم إجابة عن هذا السؤال الذى أثارناه، قبل أن نعرض بتفصيل أكبر لسمات نظرية التبعية التقليدية.

إن السمات الرئيسية لتلك النظرية هى - كما وصفت من قبل - فكرة الثنائية، الانقسام المزدوج لمركز/هامش، بوصفها قاعدة منظمة لصورة الاقتصاد العالمى. إنها ترى فى الرأسمالية العالمية قوة كونية تعمل على تقسيم العالم بأكمله إلى هذين القسمين. ولننظر لما يقوله (فالرشتين Wallerstein) فى هذا الخصوص :

« إن ميدان عمل النظام الاجتماعى الحديث والتحويلات الاجتماعية الحديثة كان، ومازال، هو النظام العالمى الحديث الذى بدأ ظهوره فى



الشفافى - بالمعنى الواسع للكلمة - الذى يجب الإشارة إليه؛ على الرغم من أنه لا يوجد سوى القليل المعروف عنه بصفة منهجية، من حيث هو جانب مكمل للتطور التاريخى العالمى ومتكامل معه. لن نركز هنا بالتحديد على ذلك الجانب من تطور النظام العالمى ومتكامل مع فذلك الأمر يتطلب عملاً نظرياً تمهيدياً ضخماً، يجب أولاً بالأساس أن نتبع «التكونات والتفككات للمجتمعات الثقافية» لنكون بهذا مساراً واقعياً من العمليات. إن اتساع هذا الجانب الثالث يشكل اتجاهات متميزة عن الاتجاهين الآخرين. لذا، فيما يتعلق بخطة البحث، نرى ضرورة التماس مع نقاط عدة تقع على هذا البعد الأساسى من التحولات الاجتماعية الحديثة» (WSA ص ٤٣-٤٤)

يسدو من هذا المقطع أن نظرية فى مجال «الشفافية» إنما ترتبط فى تطورها بحقول العلوم الاقتصادية والسياسية، حتى وإن كان العامل الاقتصادى هو المحدد فى آخر الأمر.

بنوية نظرية التبعية، ومحدداتها الاقتصادية، تواجه الآن بتحديات أساسية، انطلاقاً من مفاهيم عدة أنتجت ثورة ما بعد البنوية. من المؤكد أننا تجاوز تلك الدراسة إذا أطللنا على تاريخ ما بعد البنوية، إلا أنى أود أن أشير - بإيجاز - إلى بعض النصوص فى كتاب جيمسون (اللاوعى السياسى)، وذلك لأقدم إمكانية تواجه نظرية التبعية على مستوى الشكل المبرد، ذلك قبل أن أرجع إلى يحيى الطاهر وأمين مرة أخرى.

فى الفصل الأول من الكتاب يستخدم جيمسون لوى ألتوسير لينقد الاستخدام المفرط فى التبسيط لمفهوم السببية فى فكر ماركس، وفى سياق ملاحظاته يقدم نقداً لمفهوم (التناظر homology) كما يطرحه

لوسيان جولدمان فى نقاشه حول الجنسانية، وعن العلاقة بين نشأة الرواية، ونشأة البرجوازية فى القرن السادس عشر فى أوروبا.

المشكلة - بالنسبة لجيمسون - تكمن فى مقارنة منظمة كذلك التى يطرحها جولدمان بين عالم من الأوضاع الطبقيّة (رؤية العالم) وشكل فنى معين - إنها تنطوى على نزعة ميكانيكية، يرى جيمسون:

«أن الزعم بذلك التناظرات يعد خاطئاً هنا، على الأقل من حيث كونه يشجع أغلب الحلول الممعة فى بساطتها (إنتاج اللغة بمائل إنتاج السلع) إذ يهرع إلى اللغة من خلال نمط الإنتاج كليا، أو - بتعبيرات ألتوسيرية - عبر بنيته من حيث هو سبب مطلق وحيد يتبدى فى تأثيره على عناصر البنية. وهذا السبب هو ذاته القائم فيما يتعلق بالممارسة اللغوية (P.U. ص ٤٦).

إن إنتاج اللغة يتم عبر أنماط متميزة ومستقلة عن الإنتاج - مثلها مثل رأس المال ومثل أشياء أخرى عديدة.

إن مشروع جيمسون فى (اللاوعى السياسى) هو، قبل أى شئ، سعى لإنتاج أطروحة ماركسية تسمح بالاستيعاب والدمج بدلاً من الاستبعاد الناجم عن الرؤية الضيقة. إنه يعتقد فى مقدمته أن الماركسية تملك تقديم رد على تحدى المناهج التفسيرية الأخرى (بما فى ذلك المنهج الأخلاقى، والنفسانى، ونقد الأسطورة، والسيمبوتيقا والبنوية، والمناهج اللاهوتية)، وذلك من خلال إدماجها بدلاً من تجاهل وجودها أو محاولة دحضها كلياً (وذلك بروح تقاليد ديبالكتيكية أكثر أصالة). الماركسية فى هذا النطاق أفق يستحيل تخطيه، وإن كان ذلك ينطوى على تعارض ظاهرى، أو عملية نقدية يصعب القياس عليها. إن المطلوب هو تعيين صحتها الجزئية بصرامة منهجية وفى نطاق بنائها الذاتى،

الحوارية لهذا النص - المنتج - من الهامش ، تضع التطبيق الميكانيكي لنموذج ( مركز / هامش ) في إشكالية مؤكدة ، إلا أنه لا يجب استدعاء قصص يحيى الطاهر لتحدى نظرية التبعية قبل أن نسأل عما إذا كان هناك شيء مماثل لا يجب وجوده في ( الأمة العربية ) لأمين ، خصوصا أننا بدأنا بالزعم بوجود تشابهات جوهرية بالفعل ما بين « الروائيين » ( يحيى ، وأمين ) .

إن النقاش الواسع الذي أجراه جيمسون ، بطريقة شائقة ، حول العرضي ، والمتماثل ، من الناحية الواقعية ، يقوده إلى تحليل وظيفة - مفهوم - أنماط الإنتاج في التحليل الماركسي .

المشكلة ، فيما يرى جيمسون ، أن هناك انجها في بعض الأدبيات الماركسية لتصوير أنماط الإنتاج في مجتمعات عديدة ، على نحو متطابق ومتزامن ، وبوصفها بنية صورية متعالية ، وذلك الأمر يمتد في التاريخ بشكل تعميمي حتى لحظتنا الراهنة ، وخصوصا حين مجابهة إشكاليات « تاريخية » خلال الانتقالات والتحويلات من مرحلة اقتصادية إلى مرحلة لاحقة .

لو أن منظري التبعية يقومون تحت طائلة النقد ، بسبب هذا التناقض المنهجي المشار إليه ، فالأمر يختلف بالنسبة لسيمير أمين . وأحد الأسس التي ينشئ عليها « روايته » - للتاريخ - تمثل تحديا لصيغة التطور عبر تسلسل محدد لأنماط الإنتاج ، ويدحض أمين تلك الصيغة التي يتبناها ماركسيو الغرب بقوة ، مستندا إلى وفرة هائلة من التفاصيل والمواد الاقتصادية والجغرافية والتاريخية ، حيث يوضح أن العالم العربي ، في العصور الوسطى ، لم يشكل تكوينات « إقطاعية » قبل رأسمالية ، وأن بذور الرأسمالية قد صدرت إليه من الإمبريالية الغربية ، ذلك بالأحرى من اعتبارها نتاجا لتطور طبيعي وحتمى تم عبر تطور صوري لمراحل محددة من أنماط الإنتاج ، حيث يعكس بذلك ما حدث في الغرب مع فارق تأخر قرنين أو ثلاثة من الزمان .

وبذلك نكون قد قمنا في اللحظة نفسها بالغايتها والمحافظة عليها . ( P.U ص ١٠ )

إن هذا النوع من الديالكتيك المتجسد في أفكار جيمسون لا يظهر غالبا في نظرية التبعية ، برغم أن نظرية التبعية تضيء لنا الكثير من قصص يحيى الطاهر .

إننا لا نمضي بعيدا عن العناوين في قصص يحيى الخيالية حتى نجد أنفسنا أمام ذلك السؤال المحير : هل الأمير في ( حكايات للأمير .. ) هو نفسه الأمير في قصة ( الأمير الصغير ) التي ترجمت إلى العربية ، وقرأها يحيى في الغالب ، أم أنه أمير العالم العربي في العصر الذهبي - للإنتاج الخراجي - الذي لا يزال يحيا في سلام بسبب طبيعة الغزو الرأسمالي الموصوف في القصص .. !!

الأول تمثيل رمزي للإمبريالية ، والثاني يمثل سياقاً مختلفاً ودالاً في بحثنا .

القصة الأولى في المجموعة « من الزرقة الداكنة حكاية » تشير بدورها التباساً حول عنوانها ، فهذا العنوان يحمل أكثر من مدلول ، حيث صفة ( الأزرق ) في « من الزرقة الداكنة » تشير إلى « البحر الذي يربط مدينة الشتاء بالصيف » وربما تشير إلى ( النيل ) الأزرق .

على المرء أن يتعامل مع التسمية « الزرقة الداكنة » باعتبارها تصوريا تحميديا للطبيعة ، تلك الطبيعة التي سيثوهرها الكونت . وبالإضافة لذلك ، فإن أسلحة الكونت ، وكذلك بطانته ، ذات لون أزرق أيضا .

ثمة نوع من الديالكتيك يبدو مجسدا في كل رمز ، عاكسا بذلك ديالكتيكية الشكل ، وهذا واضح في القصص التي يحكيها الراوي للأمير في لهجة حوارية ، حيث الأساليب التي يلجأ إليها هي : الحديث ، والمقامة المنبشقين من التراث الأدبي العربي لقد خلق القاص أساليب سردية عبر الديالوج ، إلا أنه قد ابتكر أيضا ، وبشكل متزامن ، خليطا ثريا في أساليب الحكى يضارع الديالوج الغربي ، وذلك النمط من الحكى / السرد قد تناوله باحثين من قبل . ما يهمنا هنا هو أن الطبيعة

ولكى يشيد سمير أمين فرضيته، يضع مفهوم أنماط الإنتاج داخل السياق الزماني / المكاني، وبذلك يتفادى السقوط في النزعة الميكانيكية، وعلى هذا الأساس يقيم تحليله للتاريخ الاقتصادي.

هنا، وفي مواضع أخرى، يصنف سمير أمين ضمن كتاب ما بعد البنيوية، وإن يكن « منهجه » أكثر تقدما من تعبيراته التي تميل إلى الانقصاق، بحميمية أكثر، بنظرية التبعية.

\*

كان هدفي في ذلك المقال أن أدلل على وجود علاقات قرابة جوهرية وأساسية بين أعمال يحيى الطاهر وسمير أمين. وعلى الرغم من أنني أقر بأن مشروعاً كهذا يبدو صورياً ومبهماً إلى أقصى حد، بل ربما غير معقول، إلا أنني أميل إلى أن أستنتج - مستندا إلى البراهين - أن الاختلافات التي أشير إليها بين الكاتبين، وإنتاجيهما، إنما تعزز دلالة التشابهات والتقابلات التي لاحظتها في

تلك الدراسة. إن يحيى قد ثقف نفسه ذاتياً كما أشرت من قبل، إنه الصعيدي الذي لا يجيد استخدام لغة غير لغته الأصلية، والذي انغمس في الفلكلور العربي وأغرق نفسه فيه. سمير أمين تعلم الفرنسية، وهو اقتصادي بارز اشتغل على نطاق واسع في أوروبا وأفريقيا والشرق الأوسط، وقدم أعمالاً حول الاقتصاد السياسي في لغات عدة. إلا أن التأثير الفعال، المتسم بقدرة على الإقناع، في «رواية» كل منهما، إنما يوسع من الإمكانيات المتاحة أمام نظرية التبعية، وينهض حجة ضد التقسيم الجامد بين مركز ومحيط - أو هامش - على الصعيد الثقافي خاصة. إنهما يدخلان ضمن المصادر المتنوعة للتطور الثقافي العالمي، ويحتجان بروايتهما على تهميش المحيط، سواء على الصعيد النظري، أو على صعيد القرار السياسي والاقتصادي في الحياة اليومية. ذلك في الوقت الذي ننشئ فيه نحن - في الغرب - تصوراً منمطاً وممسوخاً عن طبيعة «ما تحت إنسانية» للهامش، لكي نبرر علاقة التطور غير المتكافئة التي خلقها نظامنا.

## الهوامش :

- (١) المتخصصون في دراسة أدب المناطق الإفريقية - عربية ، أفريقية . إلخ .
  - (٢) انظر: مجموعة حكايات للأمير ضمن الكتابات الكاملة : دار المستقبل العربي ، القاهرة، الطبعة الأولى ، ١٩٨٣ ، ص ٢٧٧ ، ٢٨١ . وقد اعتمدنا هذه الطبعة لنقل كل الاقتباسات الواردة في النص الأصلي وأعطينا رقم الصفحة بعد كل اقتباس .
  - (٣) الموصوف في القصة بالقرنين .
  - (٤) انظر الكتابات الكاملة ، سن ذكره ، ص ١٩٣ - ١٩٨ .
- ( المرحوم ) .

## مصادر البحث :

An	Amin, Samir <i>The Arab Nation</i> , tr Michael Pallis. Zed Press: London, 1978.
PU	Jameson, Fredric. <i>The Political Unconscious</i> . Cornell University, Ithaca, 1981.
UD	Amin, Samir. <i>Unequal Development</i> . Monthly Review Press: New York, 1976.
WSA	Hopkins, Terence and Wallerstein, Immanuel. <i>World Systems Analysis</i> . Sage: Beverly Hills, 1982.

يحيى الطاهر عبد الله : الكتابات الكاملة . دار المستقبل العربي القاهرة ١٩٨٣ .

# رؤى نقدية

---

□ تفاعل الثقافات .



## تفاعل الثقافات \*

### تزئيتان تودوروف

فى القرن السادس عشر . وأخيراً ، باحثاً فى علم المعرفة ، سأتساءل عن خاصية المعرفة العرقية ( الأنثروبولوجية ) أو عن الإمكانية المبدئية لفهم شخص آخر سوى .

هذا الموقف مؤكد إذن ويجوز تماماً الدفاع عنه . ولكننا ، مع هذا ، نشعر أنه فى حالته تلك يظل ناقصاً . ذلك أننا لسنا بصدد ظواهر فيزيائية أو كيميائية بل كيانات إنسانية ، وأن مفاهيم مثل العنصرية ومعاداة السامية والعمالة المهاجرة والحد الأقصى لاحتمال الوجود الأجنبى والتعصب الدينى والحرب وإبادة السلالات تحمل فى طيها كمأ هائلاً من المشاعر والأحاسيس لا تختمل التجاهل . ربما وجدت فقرات من التاريخ أمكن فيها التحدث عن تلك المفاهيم دون انفعال أو انحياز ( وإن كنت لا أعرف لها وجوداً ) ، ولكن ، من المهنزى اليوم ، وفى فرنسا ، أن نحاول الحفاظ على أسلوب أكاديمى بحث فى الوقت الذى

فى اللحظة التى ألتطرق فيها إلى الموضوع الذى يشير إليه هذا العنوان : « تفاعل الثقافات » ، أى الأشكال التى يتخذها التقابل والتفاعل والتمازج بين مجتمعين بعينهما - أتساءل عن ماهية مقالى هذا : أهو مقال العالم ؟ ذلك اختيار جائز بل مشروع . عالماً للاجتماع ، سأدرس آثار تعايش عدة مجموعات ثقافية على الأرض نفسها أو أشكال التشقيف التى طرأت على جمع من المهاجرين . ناقدأ أدبياً ، سأوضح تأثير ستيرن على ديدرو أو أثر ازدواجية اللغة المحيطة بكافكا على كتاباته . مؤرخاً ، سأسجل النتائج المترتبة على الغزو التركى لجنوب شرق أوروبا فى القرن الثالث عشر أو نتائج الاكتشافات الجغرافية الكبرى على أوروبا الغربية

\* ترجمة مجموعة من الباحثين المترجمين فى سيمتار الترجمة بقسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب ، جامعة عين شمس ، تحت إشراف هدى وصفى . واشترك فى الترجمة : ريمشار جاكسون ، مها عليوة ، دلال أدب ، هالة فودة ، رغدة أبو الفتوح ، نشوى عبدالهادى .

يتألم فيه جسداً وروحاً الكثيرون من الأشخاص كل يوم ، بسبب الشقاق .

أواجب على إذن أن أكون رجل المواقف ؟ هذا أيضاً وضع قائم بالفعل ومفيد حتماً . فى هذه الحالة ، سأعرف فى أى جانب أقف ، سأشارك فى المظاهرات وأوقع على عرائض ، أو إذا كان مزاحى مسالماً أكثر ، سأكرس جزءاً من وقت فراغى لمحو أمية العمال المهاجرين . ولكن هنا بالضبط تكمن المشكلة : فأنا لا أهتم بذلك إلا فى وقت فراغى ، على هامش اهتماماتى الرئيسية . مثل أى شخص ، أستطيع أن أشارك فى نشاط لصالح هذه المجموعة المضطهدة أو تلك ، ولكن ما أفعله فى باقى الوقت شئ آخر تماماً : ولا يختلف نضالى عن نضال الآخرين لكونى مؤرخاً أو عالم اجتماع فى حياتى الخاصة - إن جاز التعبير .

نشاط العالم ونشاط السياسى ، هما نشاطان لشخص واحد على حد سواء يعانيان من فصلهما الواحد عن الآخر . ولكن هل نستطيع أن نتخيلهما فى علاقة أخرى غير التناوب ( عالم من التاسعة إلى الخامسة ، مناضل من الخامسة إلى التاسعة ) ؟ نعم ، على شرط أن نعترف بأنه يمكن إيجاد وظيفة ثالثة بجانب هاتينوظيفتين ، أشير إليها بهذا اللفظ الغريب الذى فقد دلالاته ، بل قيمته الوظيفية الفكرية . أريد أن نفهم ، من خلال تلك الكلمة ، أهمية أن يفصح الباحث فى مجال الفكر الإنسانى وإنجازاته عن القيم الكامنة فى أعماله ، وعلاقتها بقيم المجتمع . ليس المثقف ، بصفته تلك ، رجل المواقف : فعمله فى خدمة الحكومة أو نضاله السرى لا يجعلان منه مفكراً . ينطلق رجل المواقف من قيم ضمنية : أما المثقف ، فهو على النقيض ، يجعل منها موضوع تفكيره ذاته . فوظيفته نقدية فى المقام الأول ، ولكن بالمعنى البناء للكلمة : فهو يقارن الخاص الذى نعيشه جميعاً ، بالعام ، ويخلق حيزاً نستطيع أن نناقش خلاله شرعية قيمنا . إنه يرفض اختزال

الحقيقة إلى مجرد مطابقة الوقائع للأحداث التى بنادى بها العالم ، أو اختزالها إلى حقيقة منجلىة حسب عقيدة المناضل على حد سواء . فهو بالأحرى يتطلع إلى حقيقة تتقدم نحوها بقبولنا مساءلة الذات والحوار إلى أن تتفق عليها .

وأستشف إذن هدفاً مشتركاً للفنون والعلوم الإنسانية ( التى من ناحية أخرى تستخدم أشكالاً وخطابات متباينة للغاية ) ألا وهو كشف - وإذا لزم الأمر - تعديل - مجموعة القيم التى تستخدم على أنها مبدأ منظم لحياة جماعة حضارية معينة . ليس الفنانون والعلماء - الإنسانىون « مخبرين فى اتخاذ موقف أو تجنبه بالنسبة لهذه المجموعة من القيم ، طالما تشمل خطتهم الكشف عن جانب مجهول للوجود الإنسانى الذى لا يمكن تصوره خارج إطار علاقته بالقيم . ولكنهم . إذ يدركون هذه العلاقة الحتمية ، يستطيعون أن يلتزموا بها بقدر أكبر من المسؤولية . يروى تيسلاف ميلوش فى كتابه ( الفكر الأسير ) كيف أن الكثيرين من الوطنيين البولنديين قبيل الحرب اكتشفوا بفزع شديد أن خطبهم المعادية للسامية التى أقيمت على سبيل التحدى ترجعت خلال الاحتلال النازى إلى وقائع ملموسة أى إلى مقابر جماعية . ولتجنب هذا الاكتشاف المتأخر والفرع الذى قد ينجم عنه ، من الأجدر للفنانين والعلماء أن يلتزموا على التو بوظيفتهم باعتبارهم مثقفين وعلاقتهم بالقيم ، أى أن يقبلوا دورهم الاجتماعى .

وتظهر هنا مشكلة إضافية خاصة بعلاقات التبادل الثقافى ، وهى أن الكل قد أجمع على حالتها المثلى . وهذا شئ يدعو إلى الدهشة : فبينما تتكاثر التصرفات العنصرية ، لا يعلن أحد انتماؤه إلى أيديولوجية عنصرية . فالكل بنادى بالسلام والتعايش السلمى والتفاهم والتبادلات المتوازنة والعادلة والحوار المحدى . هذا ما توصى به المؤتمرات الدولية وتتفق عليه ندوات المتخصصين وتردده برامج الإذاعة والتلفزيون . ولكن ،

الواسع حول موضوعين رئيسيين ، وهما الحكم على الآخرين ، والتفاعل مع الآخرين .

### الحكم على الآخرين :

لقد نشأت في بلد صغير يقع على طرف من أطراف أوروبا وهو بلغاريا ، يشعر البلغار بمقدة نقص تجاه الأجانب ، إذ يعتقدون أن كل ما يأتي من الخارج خير مما عندهم . صحيح أن كل أركان العالم الخارجى لا تتساوى ، بل إن بلدان أوروبا الغربية تجسد خير ما هو أجنبى . فالبلغار يطلقون على هذا الأجنبى اسما متناقضا ، يفسره موقعهم الجغرافى ، إذ يقولون إنه « أوروى » . فالأقمشة والأحذية وماكينات الغسيل والخياطة والأثاث وحتى السردىن المقلب « كل شىء أفضل عندما يكون « أوروبياً » . ومن هنا ، فكل ما يمثل الثقافات الأجنبية من أشخاص وأشياء يحظى باستحسان مسبق تتلاشى فيه اختلافات البلدان التى تشكل الصور الجامدة للخيال العرقى فى أوروبا الغربية . ولذلك كان أى بلجيكي أو إيطالى أو ألمانى أو فرنسى يبدو لنا محاطاً بهالة من الذكاء المفرط والأحاسيس الراقية والذوق الرفيع ، ونحن له إعجاباً لا يشوبه سوى الغيرة والحسد للذين كانوا يملكنا نحن الصبية عندما كان أحد البلجيكىين المارين بصوفيا يدير رأس فتاة أحلامنا ، فإذا ما رحل البلجيكي ، قد تستمر الفتاة فى النظر إلينا بتعال .

وبناءً على ذلك ، فإن البلغار متفتحون للثقافات الأجنبية : فهم لا يحلمون إلا بالسفر إلى الخارج ( إلى أوروبا على وجه الخصوص ، ولكن لا بأس من بقية الأقطار ) بل يقولون على تعلم اللغات الأجنبية ويتدفقون على قراءة الكتب ومشاهدة الأفلام الأجنبية ، تسبقهم عين الرضا . وعندما جئت إلى فرنسا للإقامة بها ، أضيف إلى هذا الاستحسان المسبق للأجانب إحساس جديد : حينما كنت مضطراً للوقوف عند قسم الشرطة

بالرغم من ذلك كله ، لازلنا نعيش فى اللانفاسهم والحرب . وقد يبدو أن الإجماع على تعريف « المشاعر الطيبة » فى هذا الصدد ، والاعتقاد العام بأن الخير أفضل من الشر ، يحولان دون تحقيق هذه الأهداف السامية ، كأن شيوع هذه الأفكار يحد من فاعليتها .

فعلينا إذن أن ننقذ هدفنا السامى من الابتذال . ولكن كيف ؟ لا نستطيع ، بطبيعة الحال ، بنى عقيدة ظلامية أو عنصرية لمجرد الحصول على مزايا التفرد . وإننى أرى إمكانية التحرك فى اتجاهين . من جهة ، لا يكون للمثل العليا فاعلية إلا إذا حافظت على علاقتها بالواقع . وهذا لا يعنى أن نخط من شأنها حتى نجعلها سهلة الإدراك ، ولكن يعنى ألا نفصلها عن العمل فى مجال المعرفة . لا نريد إذن ، فى جانب علماء - فنيين محايدىن ، وفى الجانب الآخر مفكرين أخلاقيين يتجاهلون الحقائق الإنسانية ، بل نريد باحثين يعون البعد الأخلاقى لأبحاثهم ورجال مواقف على دراية بنتائج المعرفة . ومن جهة أخرى ، لست متأكداً من أن الإجماع على « المشاعر الطيبة » بهذا الكمال الذى يبدو عليه للوهلة الأولى . فعلى النقيض ، بهياً لى أننا نشير فى أغلب الأحيان إلى متطلبات متناقضة تصب فى تيار من المشاعر الكريمة ، وبعبارة أخرى أننا نريد ، كما يقول المثل ، « أن نحتفظ بالبيضة والكتكوت » . لكى ننجو من الابتذال ، علينا أن نظل صادقين ومنطقيين مع أنفسنا ، وإذا أدى بنا ذلك إلى اللامعقول ، فعلينا أن نبدأ من الصفر من جديد .

وكان لابد من ذكر كل ما سلف لشرح خصائص الحديث الآتى . وإننى أتحدث بطبيعة الحال عن اتجاهه ، دون التنبؤ بدرجة نجاحه . أتناول موضوعى على ضوء تجربتى الخاصة ، وهى تجربة مؤرخ ومفسر للفكر الخاص بالتفاعل الثقافى ، ولكنها أيضاً تجربة فرد عاش ولا يزال يعيش ، مثله مثل الآخرين ، تلك التعددية الثقافية فى حياته الشخصية . سوف يدور تناولى السريع لهذا المجال



ثقافتنا . فالبلغاريون المعجبون بـ « أوروبا » يمثلون الشكل الأول الذى يمكن أن نطلق عليه المالىنتشيه ، مستخدمين الكلمة التى وصف بها المكسيكيون الولع الأهمى بالقيم الغربية ، الإسبانية قديماً ، الأنجلو أمريكية الآن ، وهى كلمة اشتقت من اسم « مالىنتشى » الشهيرة ، المترجمة المحلية لكورتيس . ومع أن حالة « المالىنتشى » نفسها قد تكون أقل حسماً مما يشير إليه المصطلح التحقيرى للمالىنتشيه ، إلا أن الظاهرة مؤكدة فى كل الثقافات التى تشعر بالنقص تجاه ثقافة أخرى .

أما الشكل الثانى فهو مألوف للتراث الثقافى الفرنسى ( ولباقى التراث الغربى ) : إنه تصور الهمجى الطيب ، أى الثقافات الأجنبية التى تحظى بالإعجاب بسبب بدائيتها وتخلّفها وتأخرها التكنولوجى على وجه الخصوص . إن هذا الموقف مازال قائماً حتى يومنا هذا ، ويمكن تعرفه بوضوح فى هذا الخطاب البيئى أو ذلك المتحيز للعالم الثالث .

تلك التصرفات المحابية للأجانب قد تكون محبذة ولكنها بالتأكيد غير مفيدة ، لأنها تنقسم مع معاداة الأجانب نسبة القيم التى تركز عليها ، تماماً كما لو أعلنت أن الرؤية الجانبية أفضل فى ذاتها من الرؤية الأمامية . وهذا ينطبق أيضاً على مبدأ التسامح الذى نادى به كثيرنا اليوم . فنحن نحب أن نواجه التسامح بالتعصب ونجعل التسامح فى مرتبة أسفى ، ولكن فى تلك الحالة ، تكون اللعبة ناجحة مسبقاً . فلا يعد التسامح ميزة إلا إذا كانت الأشياء التى يمارس قبلها التسامح غير ضارة فى الواقع : لاداعى لإدانة الآخرين لأنهم يختلفون عنا فى عاداتهم الغذائية والصحية أو فى زيهم - مع أن مثل هذه الإدانات شائعة للغاية - وفى المقابل ، بعد التسامح فى غير محله إذا كانت الأشياء المقصودة هى غرف الإعدام بالغاز النازية ، أو لنأخذ مثلاً أبعد ، التضحيات البشرية عند الأزتيك : فالتصرف

لساعات أنتظر تحديد تصريح إقامتى ، كان لا يسعى إلا أن أشعر بالتعاطف مع باقى الأجانب الواقفين بجوارى فى الطابور - سواء كانوا من المغرب العربى أو من أمريكا اللاتينية أو أفريقيا - الذين يعانون من الإجراءات الشاقة نفسها ، زد على ذلك أن الموظفين والحراس والسعاة وباقى رجال الشرطة ، على غير عادتهم ، لا يميزون بين هذا وذاك ، فكل الأجانب ، لأول وهلة على الأقل ، كانوا يلقون المعاملة نفسها . ففى فرنسا ، أيضاً ، كان الأجانب يمثل لى شيئاً طيباً ، ليس باعتباره مصدر حسد هذه المرة ، ولكن بوصفه رفيقاً فى العناء - وإن كان ذلك العناء نسبياً تماماً فى حالتى الخاصة .

غير أننى عندما نظرت إلى التفكير فى تلك المسائل ، أدركت أن موقفاً كهذا لابد وأن يستدعى إلى النقد ، ليس فقط فى الحالات المفرطة فى الوضوح التى يتجلى فيها هذا السلوك أمام الأعين ، ولكن من حيث المبدأ ذاته . ذلك أن الحكم ، الذى قدرته قائم على مقياس مطلق النسبية : فالمرء يعد أجنبياً فقط ، فى نظر مواطنى بلد ما ( ... ) ، والأمر لا يتعلق هنا بصفة جوهرية ، فعندما نقول عن شخص ما إنه أجنبى ، فكأننا لم نقل شيئاً . ولكننى لم أكن أبحث عن مغزى هذا التصرف أو ذاك ، أهو عادل وجدير بالإعجاب ؟ كان يكفينى أن أستنتج أنه من أصل أجنبى . إن فى ذلك مغالطة للمنطق يتقاسمها حب الأجانب مع معاداتهم أو مع العنصرية ( حتى وإن انطلق من نية أفضل ) ، وهى المغالطة التى تفترض وجوب تضامن الخواص المختلفة لشخص ما ، حتى وإن كان هذا الشخص فرنسياً وذكياً فى آن ، أو كان ذاك جزائرياً وجاهلاً ، فإن ذلك لا يسمح باستنتاج الصفات المعنوية من خلال الصفات الجسدية ، ولا بتعميم ذلك الاستنتاج على كل مواطنيه .

لحب الأجانب شكلان يتوقفان على انتماء هذا الأجنبى إلى ثقافة تبدو بوجه عام أعلى أو أدنى من

فيتجنبون الحديث علناً ، فعلى سبيل المثال قرأت في مجلة أساتذة اللغة الفرنسية « الفرنسية في العالم » في عدد مخصص لموضوعنا ذاته نشر عام ١٩٨٣ تحت عنوان « من ثقافة إلى أخرى » ، لكاتب لاشك في نوابه الحسنة ، ذلك الهجوم على مقارنة الثقافات :

« إن المقارنة من حيث هي زاوية تحليل للثقافات تنطوي على الكثير من المخاطر ، وخاصة تدرج الثقافات ( ... ) ، نظرياً ومنهجياً تعد المقارنة خطرة . فإن محاولة عقد مقارنة ، والرغبة في إيجاد العناصر نفسها في كل ثقافة ولكن بأشكال مختلفة أو درجات نضج متباينة ، كل ذلك يتطلب الاعتقاد بوجود رسم بياني ثقافي عالمي تنتظم من خلاله كل الثقافات . ومن المعروف أن الكل يرجع العالمي إلى نفسه » ( العدد رقم ١٨١ ، ص ١٤ ) .

فالمقارنة خطرة لأنها تؤدي إلى الحكم وإلى الترتيب المتدرج - هذا أفضل من ذاك - ومثل هذه أفعال تنسم حتماً بالمركزية الذاتية . ولكن بهذا الشكل تجعل من الكائنات البشرية جزئيات فيزيائية أو ، في أحسن الحالات ، فئران تجارب . فمما لاشك فيه أن البشر محدودون بسيرتهم ، بحالتهم المادية واثماتهم العرقية ، ولكن أيكونون كذلك إلى درجة لا يمكنهم من التحرر من تلك القيود أبداً ؟ ماذا عن الضمير والحرية الإنسانيين ؟ وماذا عن تطلعات البشرية إلى العالمية ، المؤكدة منذ قدم الزمان : أكانت تلك التطلعات مجرد مظاهر مقنعة نوعاً ما للمركزية العرقية ؟ إن مثل هذا الخطاب المفرط في النزعة الحتمية لا يخلو من نتائج سياسية : إذا حاولنا إقناع البشر أنهم عبيد ، فإنهم يصدقون ذلك في النهاية . هكذا تتجلى ، خلف المطلب النظري والمنهجي المزعوم ، تحيزات إيديولوجية ذات نزعة نسبية لا يبررها شيء بل تتنافى ووقائع عدة .

الوحيد المقبول تجاهها هو الإدانة ( حتى وإن كانت تلك الإدانة لاتعرفنا إن كان علينا أن نتدخل لوقف تلك الأفعال ولا كيف ) . والأمر يتمثل تقريباً بالنسبة للإحسان المسيحي أو الشفقة تجاه الضعفاء والمهزومين : إذ كما أنه من المصحف أن نعتبر شخصاً ما على حق بمجرد أنه الأقوى ، فإنه من الخطأ أن نعلن أن الضعفاء دائماً على حق بسبب ضعفهم ذاته ، فهكذا ترتقى حالة عابرة ، أو ظرف تاريخي طارئ إلى مرتبة الصفة المميزة .

وعن نفسي أعتقد أن الشفقة والإحسان والتسامح وحب الأجانب لا يجب استبعادها جذرياً ، بشرط ألا نجد تلك الصفات مكانها بين المبادئ التي يتأسس عليها الحكم . وإذا أدت غرف الإعدام بالغاز أو التضحيات البشرية ، فليس ذلك بسبب مشاعر كهذه ولكن باسم مبادئ مطلقة تنادي ، على سبيل المثال ، بالمساواة بين حقوق كل الكائنات الإنسانية أو تنادي بحرمة الشخصية البشرية . ولكن هناك حالات أخرى أقل وضوحاً : فالمبادئ تظل معنوية وتطبيقها يسبب مشاكل قد يستغرق حلها بعض الوقت ، ريثما يحدث ذلك ، فإنه من الأفضل بالطبع أن نطبق التسامح بدلاً من التسرع في الحكم . وفي حالات أخرى أيضاً ، ندرك جيداً أي جانب يكون على حق ، ولكن البؤس والحرمان والألم لها أهميتها أيضاً ويجب أخذها في الحسبان . إن ترك المبادئ المعنوية وحدها تقود التصرف اليومي يؤدي سريعاً إلى المفالاة البوريتانية التي تؤثر الأفكار المجردة على الأشخاص . إذن فالشفقة والتسامح مشروعان ولكن عن طريق التدخلات العملية ، وردود الأفعال المباشرة ، والأفعال الملموسة ، وليس بجانب مبادئ العدل أو المقاييس التي تتأسس عليها الأحكام .

غير أن هناك قضية أولية لا بد من البت فيها ، وهي معرفة ما إذا كان الحكم على الثقافات الأجنبية مشروعاً في حد ذاته أم لا . ويبدو أن معاصرنا المستنيرين أجمعوا على الرد على هذا السؤال بالنفي ( أما الآخرون

كلاً أعلى أو أقل شأناً من تلك ( فسيكون ذلك أيضاً بمثابة رؤية التناقص في كل شيء ) ، ولكن يجوز لى أن أقول إن سمة ما للثقافة ، سواء كانت ثقافتنا أو ثقافة أخصرى ، أو إن سلوكاً ثقافياً معيناً جدير بالإدانة أو بالمدح . فإفراضنا في الاهتمام بالظروف التاريخية أو الثقافية ، يؤدي بنا إلى أن نغفر كل شيء ، ولكن التعذيب على سبيل المثال ، أو ختان البنات مثلاً آخر ، لا يبررهما كونهما يمارسان في إطار ثقافة معينة .

إن إدراكنا لهذا الحق وذلك الواجب لا يكفي لحل مشاكل حكم الثقافات على بعضها البعض ، ولإبراز بعض هذه المشاكل ، أود أن أذكر بعضاً من الفلاسفة الفرنسيين القدامى الذين تناولوا بالبحث هذه القضايا . من الممكن أن نتخذ مونتاني Montaigne مثلاً لمبدأ التسامح والنزعة النسبية المطلقة . كل شيء بالنسبة له ناتج من العادات . ولأن العادات لا تستند إلا لنفسها ، فمن المستحيل أن نفصل بين اثنين من العادات بما أنه لا توجد بينهما أوجه مقارنة حيادية . ويرى مونتاني ، مثل كاتب مجلة « اللغة الفرنسية في العالم » السابق ذكره ، أن أى حكم إنما يستمد جذوره من الثقافة وليس من الطبيعة ، فيقول : « ليس لدينا أى تصور آخر للحقيقة وللحكمة سوى مثال الآراء وعادات البلد الذى نحيا فيه وفكرتنا عنه » ( المقالات : ١ ، ٣١ ) . وأى تقليد من الممكن تبريره . يقول مونتاني : « لكل عادة حكمته » ( ٣ ، ٩ ) ، أما الذم أو المدح الذى نحمله لها فهو نابع من قصر في الرؤية الناتج عن المركزية العرقية . يقول مونتاني : « كل يصف بالهمجية ما لا ينتسب لعرقه » ( ١ ، ٣١ ) .

ولكن هذا الموقف المعمم الذى يتبناه مونتاني ويدعو فيه للتسامح غير مقبول ، ونص مونتاني خير دليل على المآزق التى وقع فيها . أولاً ، يتناقض هذا الموقف مع نفسه : فهو يعلن أن جميع المواقف متساوية ثم يفضل واحداً بعينه وهو التسامح . ثم لا يكاد يقول إن

أعتقد أن خلف الخوف من التدرج والحكم شبح العنصرية ، فننقع أنفسنا بأن إدانة التضحية البشرية قد تظهرنا في صورة دعاة تفوق الجنس الأبيض . وقد كان بيفون Buffon وجوبينو Gobineau محطمين حقاً حين تصورا أن الحضارات تشكل هرمًا وحيداً يتربع على قمته الجرمان الشقر أو الفرنسيون ، ويشغل قاعدته أو بالأصح قاعه الهنود الحمر والسود . ولكن خطأهما لا يكمن في تأكيدهما أن الحضارات متباينة ولكن قابلة للمقارنة ، لأننا دون هذا سننفي وحدة النوع البشرى ، مما يحتمل « أخطاراً » أشد بكثير ، إن الخطأ هو افتراض تضامن الحسى والمعنوى ، لون البشرة والأشكال التى تتخذها الحياة الثقافية ، وبعبارة أخرى فإن الخطأ ينتج عن تفكير حتمى يرى التناقص في كل شيء ، تفكير نماء الموقف العلمى الذى يرفض أن تكون سلسلتان من المتغيرات ، يمكن ملاحظتهما في الوقت نفسه والمكان نفسه ، غير متصلتين بعلاقة ترابط .

يجب أن نسهب ، حتى إذا افترضنا أن تلك العلاقة السببية بين الحسى والمعنوى قائمة ( وهو ما ليس حادثاً الآن ) وأنه تم إبراز تدرج على مستوى الصفات الحسية ، فإن ذلك لا يستتبع أن نعتقد المواقف العنصرية . إننا نخشى فكرة اكتشاف فروق طبيعية بين أجزاء من البشرية ( على سبيل المثال : النساء أقل قدرة في الاستيعاب الكلى للفضاء ، والرجال أقل تمكناً في اللغة ) . ولكن لا داعى للخوف من الإجابة عن سؤال يظل إمبيريقياً بحثاً ، لأنه أياً كانت تلك الإجابة ، فإنها لا يجوز أن تبرر تشريعاً غير متساو . إن الحق لا يستمد أساسه من الواقع ، والعلم لا يمكنه أن يصنع أهداف البشرية . إن العنصرى يقيم عدم المساواة في الحقوق من عدم المساواة المفترضة في الواقع ، إن هذه النقطة هى التى تدعو إلى الاستنكار ، أما ملاحظة حالات عدم المساواة فليست في ذاتها مذمومة .

ولا يوجد أى سبب للجدول عن عالمية النوع البشرى ، فلا يجوز لى أن أقول إن هذه الثقافة بوصفها

قاموا لتوهم بثورتهم ) فى حين أن هناك مسافة كبيرة تفصل بينهم وبين عبودية الهنود وهمجية القبائل الأفريقية وجهل البدائيين .

قد نجد أن أساس المقارنة محدود ، ولكن هذا لا يمنع أنه قائم وبوضوح ، وأن كوندورسيه قد استطاع أن يستند إليه فى تقييمه لهذه الحضارة أو تلك . ثم إنه لا يكتفى بالملاحظة وبالحكم ، ذلك أنه يرى للحياة على الأرض مثلاً أعلى وهو أن يصبح جميع البشر متساوين . ونراه يخاطب السود فيقول :

« إن الطبيعة قد خلقتكم لكي تتمتعوا بالروح نفسها والعقل نفسه والفضائل نفسها التي يتمتع بها البيض » .

بخلاف العنصريين ، يرى كوندورسيه أنه لا ارتباط بين الفوارق الحسية والفوارق المعنوية : نستطيع إذن التأثير على الفوارق المعنوية . أما الوسيلة التي تؤدي إلى مثل هذه المساواة بين البشر على أعلى مستوى ، فهي التربية وتقدم التنوير : إن الإنسان الفرد قابل للتحسن ، يكفي لتحقيق ذلك أن توفر له الوسائل اللازمة . وهذا معنى من الناحية العملية أن على الشعوب المستتيرة ، أى فرنسا والشعوب الأنجلو أمريكية ، أن تنشر الحضارة فى باقى أجزاء العالم ، كما يقول :

« عن طريق جاليات من المواطنين ينشرون فى أفريقيا وآسيا مبادئ ونموذج الحرية والتنوير والعقل الأوروبي » .

نتعرف هنا مشروع الاستعمارية كما تحقق فيما بعد فى القرن التاسع عشر على أيدي تلك الشعوب ذاتها . ربما لم يكن من اللازم أن تنبع كوندورسيه إلى هذا الحد البعيد ، فهو لا يكتفى بإرساء سلم أوحده للقيم ، بل يريد فوق هذا تغيير الناس والشعوب ، يريد أن يصدر الثورة ولهذا فهو يقر المشروع الاستعماري . ومونتاني ، على العكس ، حين يكتفى بمشروعه الواضح ، فهو فى آن محافظ ونسبي النزعة : بما أن جميع الأعراق تتساوى فليس من المجدى ، بل إنه من الضار تغييرها .

لكل تقليد باعته حتى يدين أحدها وهو أن ينغلق المرء على مواطنيه وهو فى الخارج وأن يحسّن الأهل إلى الأصليين للبلد الذى يقيم فيه . ولكن لإبداء هذا اللوم ألا يضطر مونتاني إلى الحكم على الأعراق بمقياس ما هو ليس من الأعراق ؟ ثم إن موقفه هذا يتعارض مع باقى آرائه ، خاصة مع أسطورة البدائي الطيب التي يعد مونتاني واحداً من أنصارها المخلصين : فإذا كان البدائي يبدو طيباً ، ليس فقط لنفسه ولكن بالنسبة لنا أيضاً ، فهذا معنى أن الطيبة قيمة تصلح لجميع الثقافات . لم تعد الهمجية إذن ناجمة عن قصر فى الرؤية ، فهو يقول ، فى حديثه عن أكلى البشر أنفسهم الذين اتخذهم سابقا حجة لتعريفه النسبى لكلمة الهمجية : « إننا تفوقنا عليهم فى الكثير من أشكال الهمجية » . ولكنه ، حينما يتحدث عن التفوق ، يقارن ويحكم . وأخيراً ، فهؤلاء الهمجيون لا يتسمون بالطيبة سوى لأنهم يجسدون المثل الأعلى لدى مونتاني وهو عالم القيم الرومانية والإغريقية كما يتصوره مونتاني وبراه أينما شاء : الشجاعة الحربية واحترام المرأة ، وحتى شعرهم لا يستحق المدح إلا للسبب نفسه ، فكما يقول مونتاني : « لا يخلو هذا الخيال ( أى خيال الهمجي ) من الهمجية فحسب ولكنه يتميز أيضاً بالنواسية » . إذا كان اندفاع مونتاني فى بدايته نبيلاً ، فهو فى نهاية الأمر يعود بموقفه دون أن يشعر إلى المركزية العرقية التي ظن أنه يحذرن منها ، فقد وصل بطبيعة الأمر لإصدار أحكام تقييم باسم معايير مطلقة ، ولكن هذه المعايير لا تعكس سوى آرائه الشخصية بشكل عفوى .

قد يكون من المفيد أن نتجه الآن لمؤلف لا ينزع فقط للعالمية ولكنه يدعو إليها ، وهو كوندورسيه Condorcet ، آخر رواد جماعة الموسوعيين الفرنسيين . فهو لا يتردد فى الكشف عن مبادئه المطلقة . انطلاقاً من التنوير ومن العقل العالمى ، يضع كوندورسيه سلماً للحضارات تأتى فى قمته كما يقول : « أكثر الشعوب استنارة وحرية وتحرراً من الآراء المسبقة ، وهى شعوب فرنسا والشعوب الأنجلو أمريكية » . ( أى هؤلاء الذين

نستطيع إذن في أن أن نحكم على الحضارات الأخرى وأن نتركها في حالها ، بل قد يكون هذا هو الهدف الأسمى الذي نصبو إليه أية حضارة في نضجها . ولكن ، ألن يأتي هذا الموقف السلبي لصالح من لا يشاركنا هذا الهدف ؟ ألا يبدو من يعلن انتماءه لدين متسامح ثم لا يدعو الآخرين لاعتناقه ، ألا يبدو في موقف أضعف من المتزمت الذي يفرض على الجميع اعتناقه دينه ؟ ألا يعرض التطور الديمقراطي الذي يجعل الدول تدين الحرب باعتبارها وسيلة لتسوية النزاعات الدولية ويجعلها تتخلى عن جيشها ، ألا يعرض تلك الدول لهجمات جيرانها المدججين بالسلاح ، وبذلك يخنق هذا الشكل من الحضارة الرفيعة التي قادتهم لنزع السلاح ؟ كان مونتسكيو قد ذكر هذه المفارقة في كتابه ( رسائل فارسية ) في حديثه عن الاستبداد الذي تكابده المرأة ، فقال :

« إن السلطان الذي نملكه عليهن هو استبداد حقيقى ، فهن لم يدعنا نأخذ هذا السلطان إلا لأنهن أكثر رقة منا وبالتالي أكثر إنسانية وحكمة . إن هذه المزاي التي كان من شأنها أن تعطيهن التفوق لو كنا عاقلين ، جعلتهن يفقدن لأننا لسنا عاقلين قط » .

كلما اردنا إنسانية وحكمة قلّت لدينا الرغبة في الاستبداد بالآخرين وسهل عندئذ على الآخرين أن يستبدوا بنا سواء تعلق الأمر بالتعصب الدينى بالأمس أو بوضع المرأة اليوم أو بمصير أوروبا الغربية غداً . نجد أنفسنا دائماً أمام المأزق المنطقي نفسه الذى طرحه مونتسكيو دون أن يدلنا على المخرج : إن التفوق يصبح نقصاً ، والأفضل يؤدي للأسوأ ، ولاتكفى قدرتنا على الحكم حتى تتوفر لدينا الإمكانية العملية لتطبيقه . هذا وقد أكون مخطئاً ؛ ماذا لو أن حل هذه المشكلة موجود فعلاً عند مونتسكيو ولكنه فضل أن يترك لنا اكتشافه ؟ ألم يقل في كتاب ( روح القوانين ) : « ليست القضية

ألا يمكننا التوفيق بين نزعة كونودورسيه للعالمية وميل مونتاني إلى عدم التدخل ؟ يمثل مونتسكيو هذا الموقف الوسط . يبدو مونتسكيو للوهلة الأولى مؤيداً لمذهب النسبية ، يسير على خط مونتاني ويحقق على ما يبدو مشروعه . يقول مونتسكيو في ( روح القوانين ) : « فى بحثى هذا ، أنا لا أبرر العادات ولكنى أبين أسبابها » ( ١٦ ، ٤ ) . ومونتسكيو مثله مثل مونتاني لا يقصد تغيير الحال القائم للأمور . ولكن إلى جانب هذه التصريحات ، لا يفقد مونتسكيو إيمانه بمبادئ العدالة العالمية ولا « بعلاقات المساواة السابقة للقانون الوضعى الذى بقرها » ( ١ ، ١ ) . نفذ بعد ذلك مونتسكيو هذه الفكرة الجديدة المزروعة فى البناء الهائل لكتابه ( روح القوانين ) . فمن جهة ، يرى من الضروري أن نأخذ فى الاعتبار الظروف التاريخية والجغرافية والثقافية ، أى ما يسميه بـ « روح الأمة » . وبالنسبة للكثير من المواضيع ، يجب أن نوقف الحكم ريثما نعرف المزيد . من جهة أخرى ، يقوّم تصنيفه للأنظمة السياسية على تمييز مطلق بين « حكومات الاستبدادية والحكومات المعتدلة : بإمكاننا أن نختار بين الكثير من الأنظمة تبعاً لمدى انسجامها مع ظروفها الخاصة » ولكن شريطة أن يتوافر فيها مبدأ الاعتدال العالمى . يقول مونتسكيو :

« ليس العيب فى أن تنتقل الدولة من حكم معتدل إلى آخر معتدل ، مثلاً من الجمهورية إلى الملكية ، أو من الملكية للجمهورية ، ولكن عندما تنهار وتتحدر من الحكم المعتدل للاستبداد » ( ٨ ، ٨ ) .

إن الاستبدادية ضرر لأنها تركز كل السلطات فى يد واحدة ، فى حين أن الأمة هيكل غير متجانس ، لا تناسبه أبداً سلطة وحيدة متفردة . إن الاعتدال هو أن نأخذ فى الاعتبار عدم تجانس السكان واختلاف تطلعاتهم على مستوى تنظيم الدولة وتوزيع السلطات .

الثقافات أن تعطيها لنفسها نابعة من ميل في التفكير وليس من الملاحظة . وعلى ذلك فإنها ليست إلا قرارا مسبقا . ففي داخلها تتكون الثقافة من عمل دائم للترجمة ( أو كما يمكن أن نقول « لنقل المعاني » ) ومن ناحية لأن أعضائها ينقسمون إلى مجموعات فرعية ( من السن والجنس والأصل والانتماء الاجتماعي والمهني ) ، ومن ناحية أخرى لأن الطرق نفسها التي يتصلون بها ليست متماثلة في الشكل ، فالصورة لا تتحول إلى لغة دون خسائر ، والعكس صحيح . فهذه « الترجمة » المستمرة هي في حقيقة الأمر ما يضيء على مجتمع ما حيويته الداخلية .

وفضلا عن ذلك ، فبالرغم من أن الانجذاب للأجنبي أو رفضه مؤكدان في الواقع ، يبدو أن موقف الرفض أكثر شيوعا من مواقف الانجذاب . ولا يهم التفسير الذي سنعطيه لذلك ، سواء كان يتمثل في امتداد اجتماعي للمركزية الذاتية الصبائية أو في وراثية حيوانية أو في ميل الإنسان إلى بذل أقل جهد نفسي ممكن . فيكفي أن نلاحظ العالم من حولنا لكي نتحقق من أن الانغلاق على الذات أيسر من الانفتاح على الآخر ، وإن ظننا أن العمليتين ضروريان إلا أن الثانية وحدها تقتضي جهدا واعيا ، وتفترض التطلع إلى مثال أعلى للوجود يختلف عن واقع الوجود . وبوسعنا أن نسمى مع نورثروب فراي Northrop Frye « إعادة تقييم الذات » Transvaluation عودة الذات إلى نفسها بعد أن أفادت من اتصالها بالآخر والقول بأن الانفتاح على الآخر يشكل في حد ذاته قيمة ، على عكس الانغلاق على الذات . وبخلاف الاستعارة المفروضة التي تشبه الإنسان بالنبات ، إذ تنادى بترسيخ الجذور وتستنكر اختلافها ، سنقول إن الإنسان ليس نباتا وإن هذا ما يميزه . إن تطور الفرد ( الطفل ) يتم عبر انتقاله من حالة لا يوجد فيها العالم إلا بوصفه مرآة ووسيلة للذات ، إلى حالة تتفاعل فيها الذات مع العالم القائم بذاته ،

أن نجعل الآخرين يقرؤون ولكن أن نجعلهم يفكرون » ( ١١ ، ٢٠ ) .

### التفاعل مع الآخرين :

يمكننا أن نميز مستويين في العلاقات الدولية : فيوجد من جهة التفاعل بين الدول ، ومن جهة أخرى التفاعل بين الثقافات ، ويمكن للآخرين أن يوجدوا في وقت واحد . فالعلاقات بين الدول التي تتركز ، بالرغم من الجهود التي تبذلها بعض الجهات العالمية ، على معيار واحد هو توازن القوى والمصالح ، لا تشكل جزءا من موضوعي ، وسأحاول أن أصف فقط بعض أشكال وأهداف العلاقات بين الثقافات .

فالمجتمعات الإنسانية ترسخ علاقات متبادلة منذ نشأتها . وكما لا يمكننا تصور أناس يعيشون بادئ ذي بدء في عزلة ثم في مجتمع بعد ذلك ، فلا يمكننا تصور ثقافة ما بلا أي علاقات مع ثقافات أخرى ، فالهوية تولد من إدراك الاختلاف . وعلاوة على ذلك ، فإن ثقافة ما لا تتطور إلا باتصالها بها ؛ فالتشاقف جزء لا يتجزأ من الثقافة . وكما أن بوسع الفرد أن يكون محبا أو مبغضا للبشر ، فإن المجتمعات يمكنها أن تعلى من شأن اتصالاتها ببقية المجتمعات أو على النقيض تفضل عزلتها ( ولكن دون الوصول إلى ممارساتها بشكل مطلق ) . ونلتقي هنا من جديد بظاهرتي حب وبغض الأجانب وتصاحب الأولى تجليات مثل الشغف بما هو غريب ، والرغبة في الهروب والدولية الثقافية ( cosmopolitisme ) وتصاحب الأخرى عقائد « نقاء العرق » ومدح الأصالة والطقوس الوطنية .

وكيف يتسنى لنا الحكم على الاتصالات بين الثقافات أو انعدامها ؟ يمكننا أن نقول بادئ ذي بدء إن كليهما ضروري : فمساكن بلد ما يفيدون بمعرفة أفضل لماضيهم وقيمهم وعاداتهم بمثل إفادتهم من انفتاحهم على بقية الثقافات . ولكن هذا التوازن يعد بطبيعة الحال خداعا . أولا فإن صورة الوحدة والتجانس التي تبغى كل

كذلك التطور « الثقافي » عبارة عن ممارسة لإعادة تقييم الذات .

لقد وجدت جوابا لهذا السؤال في مجال خاص هو مجال الأدب ، عند أحد رواد نظرية التفاعل الثقافي وهو جوتيه ، صاحب فكرة الأدب العالمي Weltliteratur . وقد تصور أن الأدب العالمي ليس إلا أصغر قاسم مشترك بين آداب العالم المختلفة . إن أم أوروبا الغربية توصلت إلى الاعتراف بوجود تراث ثقافي مشترك وهو : الثقافة الإغريقية والثقافة اللاتينية . وأدمجت كل أمة بعض أعمال من البلاد المخاورة في تراثها الخاص : لا يجهل المواطن الفرنسي أسماء دانتى وشكسبير وسرفانتس . وفي عصر الطائرات فوق الصوتية والأقمار الصناعية يمكننا أن نضيف إلى هذه القائمة القصيرة بعض روائع الأدب الصيني والياباني والعربي والهندي . تتبع هنا منهج التصنيفة محتفظين فقط بما يناسب الجميع .

ولكن ليست هذه إطلاقا فكرة جوتيه عن الأدب العالمي . إن ما يهمه هي تلك التغيرات التي تطرأ على كل أدب قومي في عصر التبادلات العالمية ، وهو لذلك يقترح منهاجا مزدوجا : فمن ناحية لا يمكن التنازل عن الخصوصية ، بل على العكس يجب التعمق فيها لاكتشاف الصفة العالمية بداخلها ، إذ يقول :

« في كل صفة خاصة سواء تاريخية أو أسطورية أو نابعة من الحكمة أو مؤلفة بطريقة عشوائية سنرى العالمية تبرز أكثر فأكثر وتشف من خلال الطابع القومي والفردى » .

ومن ناحية أخرى فلا يجب الرضوخ أمام الثقافة الأجنبية ، ولكن يجب النظر إليها بوصفها تعبيراً آخر عن العالمية ، والعمل إذن على إدماجها إذ يقول :

« يجب أن نتعلم معرفة خصائص كل أمة حتى نتركها لها ، وهو ما يسمح بإقامة التبادل معها ، لأن خصائص أمة هي بمثابة لغتها وعملتها النقدية » .

إن الاتصال بين الثقافات يمكن أن يفشل بطريقتين مختلفتين : ففي حالة الجهل المطلق تظل الثقافتان على حالهما دون أى تأثير متبادل ؛ وفي حالة التدمير التام ( حرب الإبادة ) يوجد بالفعل اتصال ولكنه ينتهى باختفاء أحدهما ؛ وهذا هو الحال بالنسبة لشعوب أمريكا الأصليين فيما عدا بعض الاستثناءات . أما الاتصال نفسه فيخضع لأشكال عدة يمكن تصنيفها بطرق شتى . ولنقل بادئ ذي بدء إن التبادل المتساوى يمثل هنا الاستثناء وليس القاعدة : فمثلا تؤثر المسلسلات التلفزيونية الأمريكية على الإنتاج الفرنسي مع أن العكس ليس صحيحا بالضرورة . فعند المساواة بعد في غياب عمل محطط من قبل الدولة سبب التأثير نفسه ؛ وهو مرتبط بدوره بتباينات اقتصادية وسياسية وتقنية . ولا يبدو أن الأمر جدير بالاستنكار ( وإن كان لنا أن نأسف له أحيانا ) ، ولا مجال هنا لتوقع توازن ما في ميزان المدفوعات .

ومن جهة أخرى ، نستطيع أن نميز بين التفاعلات على أساس درجة نجاحها . وإني أتذكر إحساس الإحباط الذي كان ينتابني في نهاية المناقشات الحامية مع أصدقاء مغاربة أو تونسيين يعانون من التأثير الفرنسي ؛ أو مع زملاء مكسيكيين يشكون من تأثير أمريكا الشمالية . كان يبدو أنهم محصورون في اختيار عقيم : فإما « المالينتشية » الثقافية أى التبنى الأعمى لقيم المركز وتيمانه وحتى لغته ؛ وإما النزعة الانعزالية ورفض الإسهام « الأوروبي » والإعلاء من شأن الأصول والتقاليد ، الذي يوازى غالبا رفض الحاضر واستبعاد المثل الأعلى للديموقراطية من بين أشياء أخرى . ويبدو لي أن طرفي هذا الخيار مرفوضان على حد سواء ؛ ولكن كيف يمكننا تجنب الاختيار ؟

بالذات : وهو أنه من الأسير دائماً تنظيم ما يسهل تنظيمه . إن تنظيم لقاء وزيرين أو مستشارين لبلدين أسهل من تنظيم لقاء المبدعين ، ولقاء المبدعين أسهل من لقاء العناصر الفنية نفسها في إطار عمل ما ( لذلك أيضاً فإن تنظيم البحث العلمى فى طريقه إلى التغلب على البحث العلمى نفسه ) . هناك كم لا يحصى من الندوات والبرامج والجمعيات التى تأخذ على عاتقها تحسين التفاعل الثقافى . ومع أنه لا يمكن القول إن لها ضرراً ما ، إلا أنه يجوز الشك فى فائدتها . فعشرون لقاء بين وزيرى الثقافة الفرنسى واليونانى لن يكون لها أثر رواية مترجمة من إحدى اللغات إلى الأخرى .

ولكن إذا تركنا جانباً آفة البيروقراطية الحديثة ، يمكن تفضيل نوع معين من التدخل على أنواع أخرى . وانطلاقاً من مبادئ جوتيه يمكن القول إن هدف سياسة التفاعل الثقافى يجب أن يتمثل فى استيراد الثقافات الأخرى أكثر من تمثله فى تصدير ثقافتنا . لا يمكن لأفراد مجتمع ما أن يمارسوا تلقائياً إعادة تقييم الذات إذا جهلوا وجود قيم غير قيمهم ، ويجب على الدولة - التى تنبع من المجتمع - أن تجعلها فى متناول الجميع : لا يتم الاختيار إلا إذا علم الفرد بوجوده . وعلى عكس ذلك ، فإن الفوائد التى تعود على هؤلاء الأفراد أنفسهم من تنشيط إنجازاتهم بالخارج تبدو أقل أهمية بكثير . إذا كان للثقافة الفرنسية دور مميز فى القرن التاسع عشر فلا يرجع ذلك إلى دعم صاداتها ولكن لأنها ثقافة حية ولأنها - بين أسباب أخرى - ترحب بشغف بكل ما ينجز خارجها . وعند وصولى إلى فرنسا عام ١٩٦٣ قادما من بلدتى الصغيرة المتأثرة بحب الأجانب ، أدهشنى أن أكتشف - فى مجال معين وهو مجال النظرية الأدبية - الجهل ليس فقط بما كتب باللغة البلغارية أو الروسية وهى لغات غريبة ، ولكن كذلك بما كتب باللغة الألمانية وحتى الإنجليزية . لذلك كان أول عمل فكرى قمت به فى فرنسا هو الترجمة من الروسية إلى الفرنسية ... وانعدام الفضول تجاه

ولأخذ مثلاً من عصرنا ، فإذا كانت رواية ( مائة عام من العزلة ) تنتمى إلى الأدب العالمى ، فذلك بالتحديد لأن هذه الرواية لها جذور عميقة فى ثقافة العالم الكارىبى . وعلى العكس ، فإذا استطاعت أن تعبر عن خصوصية هذا العالم ، فذلك لأنها لا تتردد فى بنى الاكتشافات الأدبية لرابليه Rabelais أو لفوكتنر Faulkner .

جوتيه نفسه ، ذلك الكاتب الذى تمتع بأكثر نفوذ بين كتاب الأدب الألمانى ، كان - كما نعرف - لديه فضول لا بكل اتجاه جميع الثقافات الأخرى ، القرية منه والبعيدة . وقد كتب فى إحدى رسائله :

« لم أنظر قط إلى بلد أجنبى ولم أخط خطوة فيه إلا وقد نويت معرفة الصفات الإنسانية العالمية فى أشكالها المتعددة ، وكل ما هو منتشر وموزع على سطح الأرض ، حتى أستطيع فيما بعد البحث عنه وإيجاده فى وطنى ، وتعرفه والعمل على النهوض به » .

إن معرفة الآخر تؤدي إلى إثراء الذات : العطاء هنا يعنى الأخذ . لن نجد إذن عند جوتيه أى أثر للنزعة الصفائية ، فى مجال اللغة أو غيرها :

« إن قدرة أى لغة لا تظهر برفضها كل ما هو أجنبى ولكن بإدماجها إياه فيها » .

ولذلك يمارس جوتيه ما يسميه - ببعض السخرية - « النزعة الصفائية الإيجابية » ، أى ضم ألفاظ أجنبية ليس لها وجود فى اللغة الأصلية . فجوتيه يبحث فى أدبه العالمى ليس عن أصغر قاسم مشترك ولكن عن أكبر ناتج مشترك .

هل يمكن تصور سياسة ثقافية مستوحاة من مبادئ جوتيه ؟ إن الدولة الحديثة الديمقراطية ، الدولة الفرنسية مثلاً ، لا يفوتها أن تجد مسؤوليتها ومواردها فى سياسة ثقافية دولية . وإذا كانت النتائج غالباً مخيبة للأمال ، فهناك سبب لذلك يتعدى هذا المجال



الطريقة التي أثر بها العرب على الثقافة الإسبانية ، وفيما بعد على الثقافة الأوروبية في العصور الوسطى وبداية عصر النهضة . وفي حالة الأفراد تبدو الأمور أبسط من ذلك ، وفي القرن العشرين أصبح المهجر نقطة انطلاق لتجارب فنية دائمة الطيبت .

إن « إعادة تقييم » الذات تعتبر قبسة في حد ذاتها . هل يعنى ذلك أن أى اتصال أو تفاعل بين ممثلي ثقافة أخرى يعتبر حدثا إيجابيا ؟ إن التسليم بهذا الأمر يجعلنا نقع ثانية في المآرق المنطقية لحب الأجانب : ليس الآخر طيبا مجرد كونه مختلفا . بعض الاتصالات له آثار إيجابية ، على عكس البعض الآخر . إن أفضل نتيجة لتقابل الثقافات هي في أغلب الأحيان النظرة الناقدة التي نوجهها إلى أنفسنا ، ولا يفترض هذا أن نمجد الآخر .

وهناك شكل آخر للتفاعل بين الثقافات يستحق أن يناقش على حدة بسبب طابعه المميز ، وهو العمل المعرفي . ويحلون لنا أن نتخيله نقيا ، شفافا ، حتى ننسى أنه أيضا عبارة عن تفاعل . إن وجود عالم السلالات أو عالم الاجتماع يغير من تصرفات الأفراد الذين يلاحظهم ، وهذه الملاحظة نفسها تحول بدورها من الأدوات الفكرية للعالم وبالتالي تحول العالم نفسه . وسبق لى أن مررت بالتجربة العكسية: كنت ، وأنا أسافر في أفريقيا الوسطى ، شديد الأسف لكوني مجرد مشاهد بدلا من حيافة فن معين ، زراعي أو طبي ، قد يسمح لى بأن أتفاعل وأصل بذلك إلى المعرفة « الحقيقة » .

ولكن هذا العمل المعرفي له أيضا درجاته الخاصة في الاستفاضة وفي التعمق . إن السياحة الحديثة جعلتنا نألف بعض البلاد المختلفة التي لمناها في فترة عطلاتنا السنوية . من السهل أن نسخر من السائح الذي وهو مسافر إلى الخارج يبقى وفيا لعاداته فيهمم بالتقاط الصور أكثر من اهتمامه بالأشخاص الذين قد يقابلهم . لا يجب أن نسخر منه فنحن جميعا سياح فرنسيون ، وأول لقاء لنا بثقافة أجنبية لا بد وأن يكون سطحيًا . قبل معرفة بلد ما

الآخرين إنما هو علامة ضعف وليس دليلاً على القوة : تعرف الولايات المتحدة الفكر الأدبي الفرنسي أكثر مما تعرف فرنسا النقاد الأمريكيين ، ومع ذلك لا يشعر الأنجلو أمريكيون فيما يبدو بالحاجة إلى دعم تصدير ثقافتهم . لا بد من تنشيط الترجمة إلى الفرنسية أكثر من الترجمة من الفرنسية . إن معركة الفرنكوفونية تدور أولا داخل فرنسا نفسها .

إن التفاعل المستمر للثقافات يؤدي إلى تكوين ثقافات مهجنة ، وذلك على المستويات كافة : ابتداء من الكتاب ذوى اللغتين ، مروراً بالعواصم المتسمة بالدولية الثقافية وحتى الدول متعددة الثقافات . فيما يتعلق بالمجتمعات يطرأ إلى الذهن كذلك عدد من النماذج كلها غير مرضية : النمير سريعا على نموذج الاستيعاب الشامل الذي لا يستمد أى فائدة من تعايش تراثين ثقافيين ، ثم نموذج الجيتو الذى يحمى ثقافة الأقلية وينزع إلى المحافظة على صفاتها ، ولا يعتبر بالتأكيد حلا قابلا للتأييد بما أنه لا يهيبى بأى شكل الإحصاب المتبادل . ولكن نموذج البؤرة الحضارية في أقصى صوره حيث تأتى كل ثقافة من الثقافات المشتركة فيه بإسهامها الخاص في خلق خلط جديد ، ليس هو الآخر حلاً مناسباً . على الأقل فيما يتعلق بازدهار الثقافات ، ذلك أنه يشبه الأدب العالمى الناتج عن عملية الطرح حيث لا تعطى ثقافة إلا ما تملك الثقافات الأخرى ، والنتائج نذكرنا بهذه الأطباق ذات الطعم غير المحدد التي نجدها في المطاعم الإيطالية - الكوبية - الصينية في أمريكا الشمالية . إن الصورة الأخرى للأدب العالمى يمكن أن نستخدمها نموذجاً : لا بد أن يحدث اندماج حتى نستطيع أن نتحدث عن ثقافة مركبة وليس عن تعايش ثقافتين مستقلتين . ولكن الثقافة الدامجة ، أى المسيطرة ، عليها أن تشرى نفسها بما تجلبه الثقافة المدمجة وأن تكتشف الثراء بدلا من البديهيات التافهة ، محتفظة في الوقت نفسه بهويتها . نتذكر مثلاً - برغم أن هذا قد صاحبه في بعض الأحيان إهدار للدماء -

أهلها لشدة امتزاجه بكل ما هو طبيعي . كذلك بالنسبة للمؤرخ حتى وإن لم يخطر بباله هذا الأمر إلا نادراً ، فهو يستطيع كشف معاني بعض الأحداث التاريخية لأنه لا يشترك فيها . من الضروري - في مرحلة أولى - أن يتطابق العالم مع الآخر ليحسن فهمه ، ولكن هذا لا يكفي ؛ فموقف العالم الخارجى هو بدوره عامل مفيد للمعرفة . إن الخبير الأوروبى فى الحضارة الصينية الذى يريد أن يصبح صينياً تماماً ينسى أن ميزته تكمن فى عدم كونه صينياً . إن معرفة الآخرين هى حركة ذهاب وإياب ، ومن يكتفى بالفورس فى ثقافة أجنبية يقف بذلك فى منتصف الطريق .

هل يعنى هذا أنه يجب الرجوع إلى « أفكارنا المسبقة » وإعلان فراغ الحلقة التأويلية ؟ إن الصورة الدائرة ربما تعطى فكرة خاطئة بعض الشيء ، فلا تسمح بتخيل الحركة الموجهة ناحية الأفق البعيد ، أفق الحقيقة والعالمية . بعد أن مكث « العالم » فترة ما عند « الآخر » ، لا يرجع إلى نقطة الانطلاق ولكنه يحاول إيجاد مجال مشترك للتفاهم وإنتاج خطاب يفيد من كونه خارجياً ، خطاب لا يكتفى بأن يتحدث عن الآخرين بل يحدثهم أيضاً . إن روسو Rousseau الذى فكر فى طبيعة هذه المعرفة قد أدرك هذا إدراكاً صحيحاً ، وإن ظلت ممارسته إياه دون نظريته ؛ فقد قال إنه يجب معرفة الفوارق بين الناس ليس للانغلاق داخل دعوى عدم إمكانية الاتصال ، ولكن لاكتساب معرفة تلقى الضوء على الإنسان بصفة عامة . بل إن هذه المعرفة لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال هذا الطريق . يقول روسو :

« إذا أردنا دراسة الناس كفانا أن ننظر حولنا ، ولكن إذا قصدنا الإنسان ، لابد أن نتعلم أن نجول بمصرنا فى الأفق البعيد . يجب أن نلاحظ الفوارق بين الناس أولاً لنكتشف خصائص الإنسان » ( بحث فى أصل اللغات ) .

لا بد من إيجاد أسباب لذلك ، لابد من تعرفه ولو بطريقة عابرة . وغالباً ما يكون فضول السائح وحرصه الشديد على جمع التحف التذكارية محبباً إلى النفس أكثر من لامبالاة الخبير المقيم فى بلد أجنبية لعدة أعوام ، الذى لا يهتم إلا بمصالحه . وفى الطرف المقابل نجد صورة العالم المتخصص والمتبحر فى علمه ، عالم السلالات الذى يكرس حياته وقواه بأكملها لدراسة ثقافة أجنبية ، ويتكلم لغتها بدرجة إتقان أهلها نفسها بل أفضل منهم ، ويعرف تاريخهم ويمارس عاداتهم حتى يصبح فى النهاية كثير الشبه بهم ( مثل صديق لى متخصص فى دراسة الحضارة الهندية ، ومع أنه من أصل فرنسى صرف يزداد يوماً بعد يوم تشبهاً بمواطن بنغالى ) .

هل نصل حقاً إلى معرفة الآخرين ؟ يقول مونتاني : « لا أتكلم عن الآخرين سوى لأعبر أكثر عن ذاتي » ، وكثيرون منا يشاركونه اليوم هذا الاعتراف بأننا لا نصل إلى معرفة شيء آخر سوى ذواتنا . ولكن خارجية الذات الباحثة عن المعرفة لا تمثل ضرراً فقط ، بل يمكن أن تكون ميزة أيضاً . إذا بقينا فى إطار القرن السادس عشر يمكن أن نفضل على وضوح بصيرة مونتاني المغلوطة على أمرها مشروع مكيا فيللى المعرفى المبتكر ، فقد كتب مكيا فيللى فى إهداء كتابه ( الأمير ) :

« كما يقف رسام الطبيعة فى الوادى ليرسم الجبال والمرتفعات ، ويصعد إلى القمم ليرى الوديان ، فمن الضروري أن يكون الإنسان حاكماً حتى يعرف الشعب معرفة عميقة ، وأن يكون من الشعب حتى يعرف طبيعة الحكام » .

إن علماء الإنثيا وفلاسفة القرن العشرين قد أحيوا هذا المشروع . ليس علم الإنثيا هو علم اجتماع المجتمعات البدائية أو علم اجتماع الحياة اليومية ، ولكنه علم اجتماع يتم من الخارج ، فإن عدم انتمائى إلى ثقافة ما يجعلنى أكثر قدرة على اكتشاف ما يسهو عنه



# حوار ونصوص



شايينا فى القاهرة

□ يوزيف شايينا فنان المسرح البولندى .

□ حوار مع الفنان البولندى يوزيف شايينا .

□ يوزيف شايينا يتحدث عن المسرح .

A number of theoreticians have already tried to define Józef Szajna: is he a painter, playwright, sculptor, graphic or may be an architect of real, stage space or conventional space of a painting? No one found an adequate answer, as Szajna's exceptional talent and individuality are indefinable. Being a great painter, playwright, scenographer, sculptor and architect Szajna is above all an artist – an individual striving to express his emotions by means of visual media, no matter whatever field of art they belong to. He obeys the one precedent law: his own imagination, emotions and experiences. They form a material to give it a shape the artist needs, they inspired Szajna to tear and burn surfaces of his paintings long before Burri did it; they make the artist indifferent towards any particular style or convention.

General, elementary ideas and emotions in a very broad sense are the field of artistic interest of Józef Szajna. In his interpretation every personal experience becomes a general problem, embracing the whole of mankind constantly imperilled by evil forces that emerge from chaos, continuous struggle, pressing inertia of clashing forces. Out of such chaos overflowed by crying the act of Szajna emerges. By elimination and submissio the shape becomes softly delineated, more clear and this gives the upper hand to the contents, somehow sublimates them and releases from the ballast of form.

Szajna's works are not produced to be beautiful or decorative. They are not even to be displayed in museums or galleries as the works of art. The one and only role of Szajna's compositions is to record and express emotions of their creator, then they can disappear, break up as the artist does not need them any more, whereas the audience still want to look at them to find their own troubles and worries. Józef Szajna was born on 13 March 1922 in Rzeszów; also he was 17 when the Second World War broke out – too less to fight in the regular army, enough to join the resistance movement.

Jerzy Madeyski

هذه هي المرة الثانية التي يزور فيها شايينا القاهرة. عاش بيننا في «مركز الهناجر»  
أدار «ورشة» فنية انتهت بعرض لافت. وحاور رواد المسرح ومبدعيه ونقادهم حواراً  
خصيباً. وهذا الملف ثمرة هذه الإقامة.

التحرير

# يوزيف شايينا

## فنان المسرح البولندى

### تقديم: هنا، عبد الفتاح

معارضه وفنه التشكيلي ، شاهدها من خلال شرائط الفيديو ، ثم أعقبتها ندوات حول أعماله .

فى مصر هاجمه البعض وأثنى عليه البعض الآخر ، لكن أغلب ما كتب عنه لم يقف وقفة موضوعية متأملة عند رؤاه المسرحية وقضاياها الفلسفية المهمة كالحياة والموت ، والإنسان وآلة الزمن ، وعنصر المكان ، والضيق الإنسانى ، وضيق قيم الإنسان ، وموقف مسرحه من القضايا الفنية وتقنيات الممثل والسينوجرافيا وتشكيل الفضاء المسرحى ، ووظيفة المهمات المسرحية وبطولاتها فى العمل المسرحى بما هى شريك متساو فى الحقوق والواجبات مع الممثل البطل . وفى نهاية الأمر ما موقف مسرح شايينا الآن من قضاياها الإنسانية المعاصرة المتشابكة ؟

لم يشعر بوجوده فى مصر الفنانون المسرحيون من ممثلين ومخرجين محترفين وكتاب مسرح ، لم يلتق به الفنانون التشكيليون ، ولم يقف الكثيرون أمام هذه

رجل مسرح من الطراز الأول . مؤلف لسيناريوهات أعماله المسرحية . فنان سينوجرافى . يقال عنه إنه فنان مجنون .. وصل به الأمر إلى الخبل ، فقد دمر الميراث المسرحى الإنسانى فى مسرحه ، ذلك الميراث الذى توارثته الأجيال منذ القرن الخامس قبل الميلاد وما قبله حتى عصرنا الحديث . قضى على مسرح الكلمة ، ليعود أكثر ارتباطاً بها ، باحثاً عن معادلات موضوعية أخرى تلخص أفكاره التى يجسدها فى لوحات وأشكال ودمى مينة تنطق حياة وألما .

جاء إلى مصر مرتين ، مرة ضيفاً شرفياً على المهرجان الدولى الرابع للمسرح التجريبى تقديراً لإنجازاته المهمة فى المسرح العالمى ، ومرة أخرى عندما دعاه « مركز الهناجر للفنون » فى الفترة من ٩ إلى ٢٤ من فبراير هذا العام ليقدم ورشة مسرحية لهواة المسرح بالمركز لمدة أسبوعين . فى هذه المرة قدم لوحة مسرحية هى نتاج خمسة عشر يوماً من البروفات المسرحية المتصلة ، وفى الوقت ذاته قدم عروضه المسرحية المهمة ، وأفلاماً عن

أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها ، بداية من عرضه المسرحي ( أكروبوليس ) الذى زخر بأحداث تقع داخل المعسكرات ، وصولاً إلى كشف حاضره الشعب البولندى مع ماضيه .

إن العالم المسرحي لهذا الفنان يزخر بالمهمات المسرحية وقطع الإكسسوار التى ترمز فى نهاية الأمر إلى تلك الكوارث والكوابيس المفزعة . فالحضارة الساقطة للقرن العشرين ، تقدم فى عروضه المسرحية باعتبارها سلة من قمامة بها مختلف المعادن والأنابيب وعجلات الدراجات ، وغيرها من الآلات التى يوجد داخلها قمامة من البشر الأحياء ذوى العاهات .

إن عروض شاينا ما هى سوى سلسلة من اللوحات ذات المغزى الاستعارى والرمزى ، لهذه اللوحات مدلولها المستقل عن الواقع ، حيث تشكل المواد وأزياء الممثلين الشائنة جزءاً غير ضئيل منه . وأحياناً نجد فى مسرحه لوحات ضخمة رائعة تلعب فيها الإضاءة ، والمادة «الديكورية» ، دوراً كبيراً فى التشكيل ، لكن الصفة الأساسية التى تطبع مسرحه هى « القبح » الجميل - تكويناً وشكلاً - الموجود داخل عملية الكولاچ المسرحى ، الذى تؤكد عدوانية الأساليب والاستخدامات المساحية .

بعد الممثل - داخل مسرح شاينا - أصعب معضلة من معضلات أدواته الفنية ، حيث يطالبه بالتفرغ المثالى لعمله الإبداعي ، فالممثل فى مسرحه يغدو فى معظم الأحوال شيئاً من قبيل « الماريونيت » ، بل أقل درجة !

«لقد سرقت وجه الممثل - يستطرد شاينا - ولكنى فى مقابل ذلك أعطيته شخصيته ، أى أبقيت شخصية الممثل وحركته وقبل كل شيء روحه الخلاقة !»

المظاهرة المسرحية / التشكيلية الجديدة ، لي طرحوا السؤال نفسه : كيف يمكن لنا الاستفادة من إنجازات مسرحه فى مسرحنا سواء بالرفض الموضوعى أو القبول الواعى بما تتأثر به من الغير ! ولم يتوصل الحوار ما بين «شاينا» ورجال المسرح المصرى ، اللهم إلا القلة القليلة التى حاولت أن تقيم حواراً مثل هذا ، فجأة كان الجميع مشغولين ، وكأن الأمر لا معنى أحداً.. أو أن الكثير لا يحمل قضية ١٩

فمن هو شاينا ؟ ذلك الزائر العابر الذى جاء إلينا فى مصر طائراً ، وعاد إلى بلاده كما جاء فجأة !

ولد يوزيف شاينا فى بولندا عام ١٩٢٢ . رسام ، سينوجراف ، مخرج ، مدير للمسرح التجريبي « ستديو - جاليرى » .. فى أثناء الحرب كان سجيناً فى معسكرى الاعتقال الرهيب « أوشفيتشيم » و « بوخيفالد » .

اشترك فى عام ١٩٦٢ مع المصلح المسرحي جروتوفسكى فى تنفيذ العرض المسرحي (أكروبوليس) . وفى عام ١٩٧٢ أدار مسرحه التجريبي « Studio » .

يتعامل «شاينا» مع العرض المسرحي باعتباره رؤية بلاستيكية تشكيلية . وبلا ريب فإن أعماله المسرحية يشاهد فيها قدر غير ضئيل من الإنجازات الفنية الملاحظة من زاوية التشكيل المسرحي . فى بدايات أعماله كانت السمة الغالبة على أعماله السينوجرافية تكوينات الأفق وتشكيلها من بين عناصر حلقة ، مما يعطى المسرح خلفية مجسمة ذات أبعاد ، وتكوينات مساحية سيربالية تمثل عنصراً شعرياً للعرض المسرحي . وعندما تولى « شاينا » إدارة مسرح ( نوساخوتا ) بمدينة كراكوف البولندية الواقعة فى الجنوب ، أنشأ تياراً مسرحياً يتسم بالتفسير من خلال الرؤية التشكيلية ، التى تصبح بديلاً فى أعماله عن رؤية أدب المسرح . ف « النيمة » الجوهرية لمسرح شاينا هى فضح حضارة القرن العشرين التى زخرت بتجارب الأفران البشرية فى



من أهم أعمال شايينا : ( ريليكيا - دانتي -  
سيرفانتيس - فاوست - بقايا ذاكرة ( ١٩٩٢ ) ( لمن هذه  
الأرض ) ( القاهرة - ١٩٩٣ - لوحة قدمت فوق خشبة  
مسرح الهناجر ، وغيرها من الأعمال المسرحية المعروفة  
والمجهولة ، التي دائما ما تجد لها معادلا موضوعيا فلسفيا  
عبر الإطار البصرى السينوجرافى المسرحى البارز .

عندما تولى شايينا مسرحه التجريبي « تياتر - ستديو  
- جاليري » ظهرت ملامح كراهيته البالغة لخشبة مسرح  
العلبة المغلق ، فقام بإعداد صالة مسرح جديدة تتسع  
لحوالي أربعمئة مقعد ، أوصلها بمقدمة خشبة المسرح  
المرتبطة بالطابق الأول بواسطة جسر أعد مسرحاً للعب  
الممثل فوقه .



# حوار مع الفنان البولندي : « يوزيف شاينا » \*

## هدى وصفي

- حول : يوزيف شاينا ، مسرح الاستديو الذي أنشئ عام ١٩٧١ إلى معهد للفن ، أراد فيه أن يستوعب مختلف الفنون أو يزاوج بينها من أجل تكوين الفنان الهلستوي ( أي التشكيلي ) للمسرح والسيلما والتلفزيون . فماذا فعل ؟

● أنشأت معهداً فنياً أسميته « ستديو - المسرح - جاليري » وهو مركز للفنون . يتبادل هذا المركز الخبرات والتجارب الفنية مع المراكز الثقافية الأخرى في العالم ؛ ويكمل مسيرته الآن المخرج والسينوجرافي البولندي ييجي جيجيجوفسكي . أما تجربتي الفنية فمازلت أقدمها وأحيها عبر رحلاتي إلى العالم وليس داخل بولندا فقط . إنني أعرض فني المسرحي وأحقق رسالته ، كما أن أعمالاً المسرحية والتشكيلية والسينوجرافية توجد فوق شرائط الفيديو / كاسيت ؛ وفيها الكثير من اللقاءات الدولية التي نتحدث عن أعمالنا ، ومسرح شاينا ، وفكرة ( مسرح - ستديو ) باعتبارها استمراراً للفنون . نحوى تحت ما يطلق عليه « الفنون المنضبطة » أي الفنون التي تحتاج إلى ممارسة تطبيقية تعتمد على الاستمرار والاختبار والتنظيم كالفنون التشكيلية والسينوجرافية وفن المسرح . إنني أقدم مسرحاً يحوى داخله خلاصة هذه الفنون .

- ما دور التعبير في المسرح المعاصر ؟ وما دور السيميائية ؟

● لدى انطباع أن الاتجاهين : الأول والثاني يشتركان معاً في حالة التغير التي طرأت على الفنون المعاصرة . فالعالم الذي اكتشف ظاهرة « ما ذوق » تواقع « يوجد منذ فترة طويلة ، ويصب في نهاية

الأمر داخل مصطلح « السيريالية » . ولكن عندما نتحدث عن سيريالية ، أندريه برتون « فإنه يشكل فناً له صيغة أخرى . ولذلك فإننى أشاهد عالمين : عالماً واقعياً ، وعالماً فانتازياً - عالماً يمثل ضياعاً داخل العالم المعاصر . ورغم أن الإنسان محاصر داخله ، إلا أنه يعد محاولة من الفنان للعثور على إجابات توضح له الدراما الإنسانية المعاصرة ، التى تهتم بالمشاكل الإنسانية التى تخترق الحدود ، وتستقل عن التراث الإنسانى ، والثقافات الإقليمية ، وهذا هو ما أستقرؤه فى لقاءاتى الدولية مع أناس مختلفى المشارب ، يفهمون فى برغم أننى لا أفهم لغاتهم . أرى فى التعبيرية تجميعاً للمشاعر وتكثيفاً للأحاسيس . أما ظاهرة « ما فوق الواقع » فهى ليست نياراً لإطالة عمر التعبيرية بقدر ما هى محاولة للتعبير عن أعمال لها تأثيرها النفاذ . إننى لا أقر حقائق جافة فى فننى ، ولكنى أقود المشاهد فى مسرحى للاشتراك فى القضية المطروحة فوق الخشبة ، وأمام عينيه ، وفى أثناء وجوده بالمسرح . إنها تلمسه عن قرب وتسبر أغواره . ولذلك فإن مسرحى ليس بمسرح تقريرى أو ناسخ للماضى ، وليس فى نهاية الأمر مجرد استعراض للحقيقة التاريخية .

- ما مفهوم شايئا عن التكوينات المتحركة « mobile assemblage » ؟

وكيف طورها فى عروض التسمينيات ؟

■ نشأ « الاسيمبلاج » و « الأنبلاج » emballages من الحاجة لبناء دراما جديدة . وهذان بدورهما يؤكدان التيار الذى أتحدث عنه ، ويعنى أن العمل المسرحى هو تركز المشاعر والمواطف داخل العمل الدرامى وتكثيف لها ، لكن هذا لا يلقى المادة بطبيعة الأمر . بل على النقيض من ذلك ، يجعلنا نفصل وضعية الإنسان عن مجموع الأشياء التى تطوقه ، وأعنى بالأشياء هنا : القضايا



والمشاكل الفلسفية والميتافيزيقية ، وعلاقتها بالواقع الاستهلاكي الحاضر ، أى بقيمة المادة اليوم .  
 إننى أنقص من قدرها ، أقلل من أهميتها ، أفصحها ، وأفتتها . فى عام ١٩٦٠ بمدينة « نيس »  
 عرضت مسرحيتى بنادى « أنتونين أرتو » فكتبت الصحافة الفرنسية : لقد خلق لنا شابنا كلمة  
 جديدة « ديبلاج » ، ومعنى هذا أننى حاولت فى تجربتى المسرحية أن أفكك المادة إلى أصولها ،  
 لأعيد ترتيبها فنياً فوق الخشبة وفق منظورين آخرين : فلسفياً وجمالياً . إننى أحاول - عن قصد -  
 أن ألقت الانتباه نحو القضايا الروحية فى حياتنا ، وأن أستخدم الفن بوصفه وسيلةً لتحرير الإنسان  
 من عبوديته وأرمى بهذا إلى عبودية المادة المعاصرة أياً ما كانت أشكالها وصيغها .

- فى مقولة لك ، يبدأ المسرح عندما تنتهى الكلمة ، وأنت تستعين بالكلمة  
 فى مسرحك ، فما مفهومك للكلمة ؟ وما مفهومك للتفصيل detail ؟ وما  
 مفهومك للكولاج ؟

● فيما يخص « الكلمة » ، فإن تعليمى الفنى قد استغرقه المسرح الأدبى . لقد أشعرنى هذا المسرح  
 فيما بعد بالملل . وفى رأى أن اللوحة والحركة تسيطران على عالمنا المعاصر ، وهما أكثر ما يثير  
 اهتمامى فى فنى . لذلك أردت أن أصل بمسرحى إلى أن يكون مسرحاً قائماً على « الحدث » .  
 وترجع هذه الرغبة إلى سنوات الستينيات ، عندما قام فنانون التشكيل الآخرون فى العالم ، وليس  
 رجال المسرح ، بتنظيم عدد من مختلف المظاهرات الفنية « والهابيننج » لتغيير وتعديل مسارات  
 الفنون ( التشكيل - الشعر - الموسيقى - المسرح ) .

لقد عشتُ فى ظل نظام سياسى بشع سُمى بنظام الستار الحديدى<sup>(١)</sup> لم يسمح لنا بتعرف ثقافات  
 الغير . دفعنا هذا الانغلاق إلى تعرف هذه الثقافات بطرق وأساليب سرية غير رسمية ، فاكتشفنا  
 فنون الغير وثقافتهم . وأدى بنا هذا الانغلاق الثقافى والحضارى إلى اكتشاف شخصيتنا الفنية  
 المتميزة فى الوقت الذى عرفنا فيه ما الذى يحدث فى أمريكا أو فى لندن أو باريس . انعكس كل  
 ذلك فى تكوين فهم ووعى جديدين بالمسرح ، واكتشاف عنصر « السينوجرافيا » باعتبارها عنصراً  
 رئيسياً محيطاً بالإنسان ، ينعكس عليه أسلوب جديد فى أداء الممثل . إننى أشكل هذين  
 العنصرين ( الممثل الإنسان / السينوجرافيا ) عبر وجهة نظرى بما أنا مخرج / سينوجراف .  
 أما « الكلمة » فلدى الحق فى أن أغيرها فى حدث مسرحى ، أشكلها فى حركة ، أعرضها فى  
 لوحة ، أى داخل إطار حركة مسرحية بالمعنى الشمولى « للكلمة » ، وليس مجرد لوحة مرسومة  
 بالمفهوم التشكيلى لفن التصوير .

فى البداية كانت « الكلمة » ، ولكنى أردت فى النهاية أن أغيرها فى لوحة ، والآن أعود فأغير  
 اللوحة فى « كلمة » ، فى « كلمتى » ، لأننى أكتب كلمات عملى المسرحى . « والكلمة »  
 هى تواصل للحدث المسرحى . فى إطار تلك الفنون التى أطلق عليها « الفنون المنضبطة » كما  
 ذكرت من قبل حيث يتلاشى الفن العضوى الخالص ، وتصبح « الكلمة » استكمالاً للوحة ، أو

تخديدا لها، تغدو أكثر توحدا ، وليس فقط مجرد مادة شعرية خالصة . بغض النظر عن كل ما يقال عن « الكلمة » ودورها في المسرحية فإن للمسرحية دائما معاني متعددة ، ليست منفصلة داخل نفسها ، وإنما هي سلسلة متواصلة من المعاني المجردة . وإننى أسير نحو هذا الاتجاه ، اتجاه « المسرح المفتوح » ، الذى يمكن أن يحقق ليس فقط مجرد متغيرات جمالية ، بل إشكالية كذلك .

« الكولاج » هو لحظة « مونتاچ » لمختلف زوايا الواقع المعتمد على ما أقوم بالتعريف به : « المسرح هو خلاصة عدد من أنظمة الإبداع » . فـ « الكولاج » يدخل فى تركيب فنون الرسم والتصوير ، ويعنى ترابط مختلف المواد ، كى تستثير توتراً ما ، تكسر من أحادية معنى المنظور ، أى تهرب من الإيهام الطبقي . إننى أقوم بصنع « الكولاج » بدايةً ، وفوق خشبة المسرح أفنته ، باعتباره مصدراً لقوام شخصية الممثل ، ثم أمتحه فى النهاية « الكلمة » .

### - ما موقع مسرح ، ستديو ، على الخريطة المسرحية فى بولندا ، وفى العالم ؟

- أنا على المعاش منذ عشر سنوات . تركت مسرح « ستديو » ، لكن مكانته كانت تشغل حيزاً مهماً فى الخريطة المسرحية البولندية والعالمية ، باعتباره مركزاً من أهم المراكز المسرحية التجريبية . لقد مرت بفترة سياسية عصبية ، خاصة فى أثناء الحرب العالمية ، لم يكن ثمة وقت للمسرح الذى كان يعد فناً ميتافيزيقياً آنذاك ، كان يجابه مخاطر شتى ، لأنه كان يقدم صراعاً حول الفكرة ، والحياة ، حول الموت . خرج هذا المسرح إلى الشارع ، واعتبر دليلاً حياً على التواصل .. تواصل المتفرج بالعمل الفنى وشهادة له . لقد اهتمنا اهتماماً جماً - نحن البولنديين - بقضية الوصول إلى الحرية المنشودة ، واستطعنا بعد كفاح مرير أن نحققها ، فى زمن تزامن مع خروجى على المعاش . تيقنت حينذاك من أن هذا ليس بزمان تقديم المسرح . إن تلك السنوات العشر التى تخلت فيها عن مسرح « ستديو » ، قد تغير فيها بروفيل هذا المسرح وموديله فى الوقت نفسه الذى أصاب البولنديين من جنون التغيير المفاجئ .. فى كل شئ ، وأى شئ . مع أن البولنديين استطاعوا أن يحققوا قدراً من المساواة والديموقراطية بعد أن استعادوا حريتهم ، تلك التى دفعوا ثمنها باهظاً للوصول إليها ، ومازالوا يدفعون . وعاد المسرح من جديد . لكنه لم يستعد بعد قوته ، التى كان يملكها من قبل ، ربما كان هذا بسبب أن وسائل الاتصال الجماهيرى الآن ، تعلمنا أن المسرح لم يعد يقوم بالدور ذاته وبالرسالة نفسها كما كان من قبل . المسرح - على إطلاقه - يعلم ، يقود البشر إلى مرتبة عليا من وعيهم بإنسانيتهم . أما وسائل الاتصال الجماهيرى الآتية ، فهى التى تسيطر على كل شئ ، وهى - فى معظم الأحوال - تساعد على هبوط المستوى الفكرى لمتلقيها بواسطة الاستخفاف واللهو مع المتلقى وبه . ولا يمكن بأى حال من الأحوال أن نقدم فقط أعمالاً تلهو بالبشر ، فلا تعتمد الثقافة على اللهو . الثقافة صيغة من صيغ التعليم الاجتماعى . وفى ظنى أنه طالما سنكون بشراً أكثر ثقافة ووعياً ، فلا بد أن نصبح أكثر مناعة كى لانصبح همجيين ، فيدفع بنا هذا إلى الوقوف بالمرصاد ضد حدوث أى حروب إن أمكننا فعل ذلك !!

- ما تعريف المسرح المفتوح عند شافينا، وإن كان للمسرح دور استشرافي -  
كما ترى - فكيف ينقل هذا الدور عن فكرة «الواقعة» - Happening  
المسرحية ، ؟

● الإرهاس أو الاستشراف هو نوع من القول الفصل أو الفعل المنشود، لكنه ليس واقعا مغلقا على نفسه. ويصعب أن أتصور نفسى قائما بفعل شيء لا أعرف - مسبقا - كيف أبدعه ؟ ولماذا أبدعه ؟ ثمة حاجات داخلية ما، ثمة نبضات تحكمني أو تأثير مسببات إبداعى، تدفعنى إلى ضرورة العثور على إجابات فنية مقنعة، تجيب على تساؤلات ملحة. إنها تنبع دائما من الباعث الداخلى، من الإلهام.

إننى إنسان منفتح على عالم الخيال والتصور، ومعنى هذا أننى لا أفكر فى مسرح محكم زاهر باللوائح والمواثيق وأجمعه فى مسرحية واحدة، دون إمكان الانفتاح على القضايا والمفاهيم الإنسانية، على تلك النبضات التى تسبح فى الخارج. الفنان محكوم بالظواهر التى تحيط به، يحيا داخلها ويرتبط بها أوثق الارتباط. دائما ما كنت أمثل ذلك الشخص. وفى اعتقادى أنه عبر الوسائط والأساليب، خلال «الورش الفنية» المتباعدة التى أستخدامها فى إبداعى، من منظور الورشة التشكيلية (البلاستيكية)، وفنون الجرافيك، والكولاج، والنحت، ينمو الفن المسرحى ويتشكل كيانه من كيان الحدث المسرحى. وهو أسلوب أقرب إلى (فن الهابيننج - Happening - الواقعة المسرحية). لقد أصبح «الهابيننج» صيغة تاريخية فنية، فى مواجهة الأحداث المنتظمة. إن بناء نسج العرض المسرحى الذى أبدؤه - كل مرة - مع فريقى المسرحى يختلف فى الصياغة عن أبنية نسج عروض مسرحية أخرى. من هنا أحصل على تغيرات فى الصيغ والنتائج الفنية، وأصل بهذا المفهوم إلى ما أطلق عليه «المسرح المفتوح» وليس المسرح المغلق محكم السداد.

- فى محاولات شافينا فى السبعينيات، محاولة لقراءة الكلاسيكيات وتفسيرها  
خاصة (فاوست) و (الكوميديا الإلهية)، لماذا هذه الأعمال بالذات ؟ وما  
دور إعادة القراءة ؟

● إننى لم أتعامل مع أى نص مسرحى بشرعية كاملة، وبمعنى آخر فأنا أتعامل معه ببحث مقصود. لذلك كنت أبحث منقبا عن الدراما الكلاسيكية، لأننى أرى أنها أكثر المواد توافرا وشمولية مع تاريخ الإنسان المعاصر. فإذا أخذت فى أعمالى اليوم أفكار دانتي أليجيرى من (كوميديته الإلهية)، أو سيرفانتيس من (دون كيخوت)، أو بعضاً من أفكار جونته فى عمله المسرحى الكبير (فاوست)؛ فإن هذا يمثل لى نقطة انطلاق، أعدها حدثاً معاصراً وليس أسطورة تاريخية، فهى تحقق نصارعا فنياً مهما بين قيمتين: الفكر مع الحياة اليومية، تلامس الشعر والنثر، الحياة والموت. إننى أستعين بالأعمال الكلاسيكية لتضمن لى تواصل العمل المسرحى واستمراره فى حياتنا المعاصرة. فإذا لم أكن لذلك العمل وفيا، فسأشغل - بالضرورة - بقضية حياتية معاصرة، وسأنظر إليها



باعتبارها مفهوماً فلسفياً ، أخلاقياً . فالقضية الأخلاقية تعد إلى اليوم من أهم القضايا الإنسانية على الإطلاق. في عصرنا نكتب معظم الأعمال نثراً ، وهى أعمال جيدة الصنع ، متماسكة ، منغلقة على نفسها بإحكام . لا تصلح لأن تكون مادة لمسرحى . إننى أتمنى إلى جيل آخر من المبدعين له همومه وأمانيه وآلامه وإبداعاته . لقد أبدعت فى الوقت ذاته الذى أبدع فيه كتاب مسرحيون وروائيون أمثال روجيفيتش<sup>(٦)</sup> وكونغيتسكى<sup>(٧)</sup> ومروجيك<sup>(٨)</sup> عندما كان شاباً . نحن نعتقد أن جيلنا يبدع مادة أخرى تختلف فى إلهاماتها مع مادة الأجيال التالية . إننى أتعامل مع اللوحة داخل الحدث الدرامى فى المسرح . أما كتاب هذه الأجيال فيكتبونها بوصفها كلمات . الدراما الأدبية المعاصرة تلزم الكاتب بأن يحدد إبداعه داخل أطر المسرح الأدبى الوفى لمؤلفه . أما عملى فيلزمنى بأن أكون شرعياً ووفياً لنفسى فقط ، لذلك قررت أن أكتب نصوصى بنفسى وهى تعد نصوصاً ذاتية .

## - كيف يرى شايينا علاقة المسرح بالدولة في نهاية القرن العشرين ؟ وفي ظل ، النظام العالمي الجديد ، ؟

■ إذا كان أولئك البشر الذين يعدون حقيقةً مسؤولين عن الدولة ، وعن الشعب ، بهمهم المستوى الثقافي والفكري للمواطن ، فإن دولة كهذه ستعنى بالعلم ، والصحة ، والثقافة . فإذا افتقدنا في عالمنا هذه العناصر الأساسية للإنسان ، فإننا سنكون شهود عيان على عدوانية أكثر انتشاراً في عالمنا وأشد خطورة في مداها ، سنلتقي أكثر بقبائل بدائية من البشر ، أما السياسة ذاتها فقد أصبحت ظاهرة ، يشار إليها بإصبع الاتهام ، وفي الوقت الذي نسمع فيه من شفاة الناس شعارات ميثاق حقوق الإنسان ، تلتقط أذاننا كلمات حول تجارة السلاح . ثمة بلدان ودول يصبح فيها المواطن مخدوعاً . فالطفل لا يجد من يدفع تكاليف تعليمه ، والإنسان « الهرم » الذي عمل طوال حياته عملاً شاقاً لا يجد في النهاية رعاية اجتماعية ، ولا يملك ظروفًا ملائمة يستكمل فيها حاجاته الثقافية التي تملئها عليه حاجاته الحياتية ، في ظل مجتمعات كهذه : يبقى السؤال ملحاً : لماذا نحيا؟؟

## - كتب ، جى ديمير ، الناقد الفرنسي عن عرض (ريليك) عندما قدم في مهرجان نانسي : : لقد النهار آخر صرح للمسرح التقليدي من خلال هذا الفنان غير المسبوق ، . لماذا كان يعني ؟

■ هذه قضية مركبة ، كوجود ظواهر مشابهة لبعضها البعض ، كظاهرة الحضارة التكنيكية التي لا تراجع عن تقدمها التقني . ليس بمقدورنا اليوم العودة إلى تلك الأيام التي لم تعرف السيارات أو وسائل الاتصال الهاتفية . فإذا اعترفنا أن بعض التجارب الفنية تؤثر عن طريق فاعليتها في النشاط الثقافي الحديث ، كما أن لها تأثيرها على بروقيل المسرح ، فلماذا لا نحاول أن نفهم لغتها الجديدة ورسالتها الأخرى ، بدلاً من لفظها أو القيام بحرب شعواء ضدها ؟! . أعتبر مسرحية (ريليك) بمثابة لهذه النوعية المذكورة التي نقضى — بمعنى من المعاني — على المسرح التقليدي . إنه مسرح من نوعية جديدة لا ينبغي النظر إليه من خلال قواعد النقد التقليدية ، بل ينبغي استقراؤه من خلال مفردات لغته الجديدة ، باعتباره مسرحاً معاصراً .

## - توالف شايينا لفترة عن الإبداع ثم قدم (شلادى) (Slady) (بقايا ذاكرة) عام ١٩٩٣ ، فما الجديد الذي يقدمه في هذا العرض وما معنى التجريب بالنسبة له ؟

■ (شلادى) ، أو (بقايا ذاكرة) هو آخر عرض من عروضي المسرحية « لخصت فيه خبراتي وتجاربي الماضية ، على الرغم من أنه قد نظر إليه بمنظور آخر ، باعتبار أن الخبرات والتجارب المطروحة في هذا العرض ، هي وليدة اليوم ، وريثة الحاضر وليس الأمس ، وعدّها النقاد آخر كلمة لى اليوم . أما

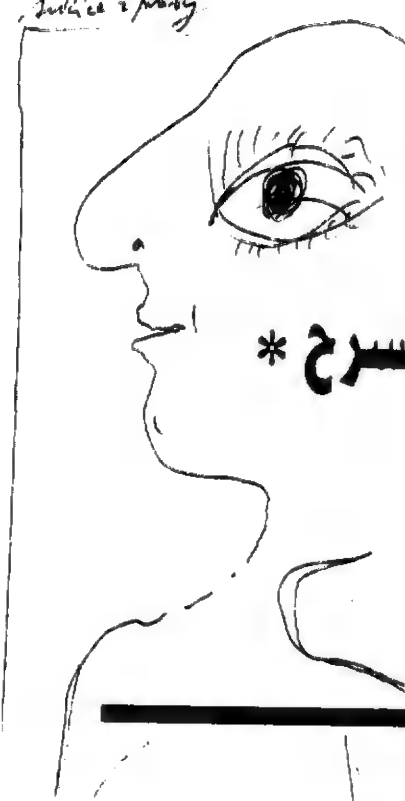
« المرحلة المسرحية » التي قمت بتقديمها في الورشة المصرية / البولندية بمسرح الهناجر - فهي تجربة من نوع آخر . في (بقايا ذاكرة) كان ثمة نص ، تتداخل فيه تجارب ومفاهيم ميتافيزيقية « تتحدث عن الحياة والموت . إنها لا تلمس « الغناء » ولا تقترب منه ، ولكنها تباعد عن تلك الظاهرة الساعية إلى « التوكيد الذاتي للحياة » . إنه قدر ما من الشعور بالمرارة اللاذعة، المنبثقة عن تجارب فنان في المسرح لفترة زمنية تصل إلى نصف قرن من الزمان تقريبا .. من العمل المسرحي والتشكيلي ، إنه عمل يقوم بتكثيف شديد لتأكيد القيم التي تعد أكثر اقترابا من « الإيمان بالأخرويات » كالبعث والحساب ، لمفهوم الحياة والموت معا ..

أما تجربتي مع هواة المسرح فقد أعطتنا معاً قدراً كبيراً من الشعور بالاستمتاع الفني . لم يكن هذا العمل في تلك الفترة القصيرة بالأمر السهل ، لأن فريقي كان من هواة غير المبدعين للعمل المنظم الدقيق ، ويمكن القول إن تدريسيهم الفني لم يكن كافياً للعمل في المسرح ، ومع ذلك كانوا يعملون بحب جارف للمسرح ودفء نادر من الرغبة في معرفة كل شيء .. وكان هذا يكفيني ! ومع اختلاف المناخ الفني العام ، فقد استطاعوا الوصول إلى نتائج فنية فعلية ، وإلى حالة من التعبئة العامة الفنية ، منحتهم حالة من الرضا ، والرغبة في التجربة ، والوصول إلى نتائج تفيدهم في عملهم في المستقبل : خاصة في مجال التعبير الحركي والجسدي ، الشعور بالفضاء المسرحي ، التعامل مع القضية الإنسانية العامة عبر القضية الصغيرة الذاتية ، التعامل مع قطع الإكسسوار ، التعامل مع الكلمة في مكانها الصحيح ، وغيرها من القضايا الفنية للغة المسرح المعاصرة . وفي رأي أن ذلك مثل بعداً أكثر أهمية في تجربتي مع الشباب المصري وربما سيكون لهذا تأثيره في تشكيل مسرحكم المصري المعاصر ، أو على الأقل سيغدو مفيداً لطرح تساؤلات حول ذلك المسرح قبل تقديمه : كيف نتعامل معه ؟ وقبل كل شيء كيف نبدعه إبداعاً صحيحاً ؟!

## الهوامش :

- (١) السار الحديدي : اسم أطلق على فترة الحكم السقالي داخل الممسكر الشيوعي التي بدأت عام ١٩٥٦ ، وأطلق هذا الاسم كي يحدد السار المغلق الذي لا تنفذ منه أو إليه أية حوادث جسم في أي ميدان من الميادين السياسية أو الثقافية أو الفنية .
- (٢) **روجيليس : Tadeusz Rozewicz**  
ولد في عام ١٩٢١ . شاعر ، كاتب مسرحي ، صحفي . سيارست أفلام . من أهم أعماله المسرحية (رحلة إلى متحف ) و (الملف) و (دراما) المسرح غير الملتزم) . في أعماله نشاهد تحديدا للموقف الأخلاقي للإنسان المعاصر ، وهو يتحدث عن وجهة النظر الأخلاقية هذه من بين الظروف الاجتماعية والثقافية المحيطة به .
- (٣) **كونليفسكي : Tadeusz Konwicki**  
ولد في عام ١٩٢٦ . كاتب روائي وكاتب سيناريو . نشرت له أعمال روائية : من أمهاتها : (ساعة الحزن) و (نقب في السماء) و (معيان حديث) و (آخر سنوات الصيف) . تتكرر في أعماله موضوعات وأطروحات هذه نواصل الخط الأخلاقي . من الإنسان المعاصر في هجومه الذاتية وعلاقتها بالمجتمع الخارجي . تتعامل مع قضايا مهمة مثل : دراما الشخصيات المقهورة ، ذكريات الحروب ، الأخطاء الأخلاقية القاتلة .
- (٤) **مروجيك : Slawomir Mrozek**  
ولد في عام ١٩٣٠ . كاتب روائي ، ومسرحي . من أهم أعماله المسرحية : (تأخو) و (المهاجرون) و (الجزارة) و (رجال الشرطة) وغيرها من الأعمال المسرحية .. من أهم مجموعاته القصصية (الليل) ، و (صيف صغير) و (الهروب نحو الجنوب) . إنه يستخدم لغة أقرب إلى لغة الصحافة اليومية ، التي يمزج بها أسلوب حرويسكي ، يسخر فيها بشدة من الصيغ الحياتية اليومية ، يكشف أسلوب الإنسان المتفجع وسلوكه الكاذب ، ويطلع عن وجهه أقمعة النفاق والتناقض السلوكي الحياتي .





يوزيف شايينا

## يتحدث عن المسرح \*

بجانبه

أدور

هل أنا مخرج أم لست بمخرج فقط ؟!

□ أى مسرح أعنيه ؟ .. مسرح عادى ! لكنه جديد . مسرح مفكر .. ذاتى . مسرح يمنح صيغة تصلح لما بعد الغد .. يتخلق فيه الحدث الإبداعي من مادة شعرية جديدة فى كيفيتها .. ليس من الضروري أن يملك خطأ تعليمياً أو توضيحياً : ما يهمنى أن تنبع مصادره من المشاعر والحواس ، من تشكيل خيال المتلقى ، الخيال الذى يستلهم الرؤية الذاتية ، الأمر الأهم هو أن لا يكون وسيطة المضمون الواضح ، ولكن عبر هارمونية الصيغ ، التى تصل بنا - فى موضعها المثالى - نحو مضمون جديد .

□ فى أثناء عملية الإبداع من فوضى التناقضات ، والتضاد يخرج من الطبيعة البشرية المزوجة شئ أقرب ما يكون إلى « الموضوع الفنى » - أى فكرة الحياة .

□ إن إفلاس الكلمة - مع الأسف - التى لم نعد نؤمن بها ، يمنحنا فرصة إبداع اللوحة أو الصورة . « فمسرح الصورة - اللوحة » هو مسرح يمنحنا إمكانية ووظيفة جديدتين ، هما تعرف الأشياء واكتشافها من جديد ، والقدرة على ملاحظتها فى آن . وللوصول إلى هذا المسرح ينبغى لقاءه عبر الحركة ، والحدث ، والتصور ، بواسطة نوعية جديدة من الأداء التمثيلى والتشكيلى .

□ عندما أنظر ، فعلى أن أنظر عبر منظور القضايا المحيطة بنا .. كان هذا ، آنذاك ، زمن معسكرات

□ قام بالترجمة : هناء عبد الفلاح .

الاعتقال الرهيب ، والأفران البشرية ، وتعد مرحلة نضجى النفس ، فيها تكونت رؤيتى عن الإنسان المعاصر ، وتوقفت هذه الرؤية عن أن تفسح لنفسها مكانا آخر لتغييرها ؛ فليس لمة سبب بمنعنى من التنازل عنها . فهل نحن نحيا فى عالم مثالى ؟! ليس هذا بالزمن الذى تنمو فيه الزهور !!

□ أحول كل شئ إلى لوحة ، حتى تصبح الكلمة لوحة .. صورة .. ويمكننى القول بأننى أقيم فنى من خلال العرض المسرحى الذى عليه أن يقام فى الزمن والمساحة ؛ ليس بالضرورة فى بناء مسرحى ثابت . الحضارة المعاصرة ، التى تسيطر عليها - فى ظنى - اللوحة والحركة ، ترغمنى - ونسمح لى فى الوقت ذاته - أن أُلْفِظ اللوحة المسطحة ، والجغرافيك ، والاهتمام فقط بالسينوجرافيا ، ولكن ليس ذلك المفهوم بمعناه الشائع باعتباره منظما للفراغ أو الفضاء المسرحى ، بل باعتباره شغلى الشاغل فى إخراج العرض المسرحى برمته ، بكل مفرداته المسرحية . ولأنى فنان / تشكيلي / مصور ، فإن ما يهمنى « مفهوم الزمن » ، وللتعبير عن الزمن أبحث عن الكلمة / الإشارة ، ليس عبر تصوير اللوحة ، بل من خلال فن المادة وتفجير أسرارها .

□ ما يعنينى هو التفكير من خلال المشاهدة ، وليس فقط عبر الإصغاء . فى الحضارة المعاصرة اللاهنة تحطمت العلاقات الإحصائية ، ومعها دمرت رموز المسرح التقليدى . وبملاحظة الظواهر الجديدة ، لزم على الفنان أن يترك « الأنثيلى » الذاتى الذى يخلقه على نفسه . لذلك أشعر بحاجة أكثر إلى إبداع عروض مسرحية تتعامل مع فنون التشكيل البحث ، تماما كما يعثر الرسام على إمكانات أكثر رحابة فى التعبير عن نفسه عبر المسرح .



□ بدأ الفنانون التشكيليون / المصورون ، إبداع عروض ( Happening - عروض مسرح الواقعة ) ، فدمروا أسس المسرح المعتمد على الإلقاء الصوتي الضخم ، الذى يعد من المسارح المعشوقة بشكل عام ، وهو مسرح الطبقة المتوسطة الصغيرة . لايهمنا أن نطيل أمد موديل مسرح كهذا ، فالواضح أننا نسير نحو مسرح نكتب سيناريوهات عروضه بأنفسنا .

□ ينبغى أن تكون البداية هى شعر المسرح ووسائله التعبيرية المتاحة ، وليس من خلال حركة أشبه ما تكون بحركة الكاميرا السينمائية وبخدع فيلمية . البداية يجب أن تكون عبر الحدث الدرامى / المسرحى للممثل فوق خشبة ، أحاول أن أحصل على شئ آخر يقترب من الأسلوب الفيلمى ، وهو أن يكون بناء الحدث وفعله ورد فعله داخل فضاء / فراغ مسرحى مفتوح ، أى فى مواقع مفتوحة كما يصور الفيلم ، وليس فقط فوق خشبة المسرح .

□ من الضروري اليوم أن يوجد الفنان داخل قلب العمل المسرحى كى يبدع ، فلا يمكن له أن يبدع إلا إذا وجد بذاته . ينقصنا العودة إلى ما يطلق عليه : الفن الذهنى ، فن القرينة (القرائن) .

□ ليست الورشة المسرحية أو الأسلوب المسرحى الذى يتبعه الفنان بالأمر المهم بالنسبة لى ، ولا حتى النظام الذى أتبعه فى فنى ، الأهم هو أن يكون لدى شئ يمكن لى قوله فى فنى .. فلو أتتى قدمت اليوم فيلما وأخرجته للوجود فإننى سأقدمه بالطريقة التى أبنى بها العرض المسرحى . إن فن المسرح ينبغى أن يستجيب للاحتياجات الشعورية والذهنية للمتلقي . يجب أن يكون أصيلا ، لايهم أن يكون جميلا أو مبهرًا، على عكس ما نرى فى المسرح الآن من محاولات إبهار تحاول أن تعلق من شأن المتعة المجانية على حساب الكشف عن خبايا النفس البشرية.

□ أتعامل مع السينوجرافيا منذ البداية باعتبارها إخراجا للفضاء (الفراغ المسرحى) ، فعمل المخرج بالنسبة لى هو تنظيم الفضاء المسرحى المفتوح وبداخله الأحداث المسرحية . وهو بالنسبة للعالم التشكيلى يمثل واقعا مسرحيا متماسكا بعالم أرض / اللعب . فالفضاء أو الفراغ بعد آلة ، تختذب الممثل وتدفعه إلى الصراع معها .

□ إن المسرحية تعنى التمكن من التنظيم والترابط فى عناصر العرض المسرحى . الحركة - الكلمة والصوت - التمثيل والتشكيل ، أى التمكن من بناء العرض المسرحى ، فالإخراج إذن ليس فقط مجرد مغامرة وليس التمثيل « لها » . فإذا قلت إن الإخراج ما هو إلا فعل إبداعى ، فسيكون التقليدى . فالإبداع ذاتى ، هو النسيان فى الزمن . إنه محاولة الخروج من نفسى عبر الظاهرة المسرحية ، التى تبدو لى جديدة تشعر حواسى بجديتها . التمثيل لا يصح أن يكون مجرد غزل الممثل للجمهور أو افتضاح نفسه ، أو ذلك الذى يصبح معدا للبيع يتبدل ويصبح سلعة خلاقة فليس « كل شئ للبيع » .

ولذلك فإن أعظم شيء في الإخراج المسرحي هي البروفات ، وليست العروض المسرحية ذاتها . فالإخراج هو التقليل من المسافة التي تقع ما بين « التعارف » ومناطق وعينا الباطن .

□ إننى لا أخرج ، ولكنى ألهم ، أستشرف وأرهم ، المخرج يوجد فى « كونشرتو » ، والمسرح علاقة حميمة بالمخرج . داخل هذه العلاقة يتخلق الإبداع بكيانه المنفرد ، وكل ما يقوم به المخرج هو أنه يبحث فيه الفكر والروح ، يجلسه فوق الخشبة عبر ما يحدث داخل الزمن . الممثلون يعدوننى ممثلاً فى البداية ، وهم منجذبون لإلهاماتى ، يبدأون فى الإخراج - ومن هذا ينشغون ظاهرة ، يمكن تسميتها بالعمل الجماعى الخلاق . تواصل هذه الأحداث يمثل بنية العرض المسرحى ونسيجه .

□ ينبغى بناء العرض المسرحى - وهذا عمل فيزيقى بحث ، يقوم داخله الممثلون بترتيب أحجار هذا البناء ونسيجه . إن الممثل - مع أنه يمثل عنصراً من العناصر المشاركة فى العرض المسرحى - يعد الأهم وبعد مستقلاً أكثر فى هذا الأسلوب من العمل ، ويكون أكثر إبداعاً ، وأفضل من أن يقوده المخرج ويوجهه نحو ما يراه .

إن تغير الممثل وتشكيله فى شخصيته ، إنما هى محاولة إقناعه بشئ لم يدركه بعد ، بشئ عليه أن « يدعه » . فالممثل شخص مفكر ، وهو يحيا بوعيه ، ليس بمانيكان أو مجند فى فرقة عسكرية ، ولكنه شريك وليس مجرد منفذ .

□ عناصر المسرح حية ، مادة تخيا وتنفس وليست جامدة أو ميتة . إنها هذا الزئبق السائل الواقع من مقياس حرارة (ترمومتر) قد انكسر إلى رذاذ ، فتجميعه يعنى تجميع الفوضى وتنظيمها . كل مسرح محاولة لاحتواء المادة التى دائماً ما تحتاج إلى تشكيل . فى هذا الموقع كل شئ محسوب فى المسرح : المناخ العام ، الألوان ، الحدة ، بل العدوانية ، الأصوات ، الصمت ، الهمس ، والمعلومات ، وتشابك كل هذا فى عقد لا تنفطر حباته لينتج إبداعاً فنياً . فإبداع المسرحى الحقيقى مفهوم مفتوح ، أما المسرح الإلهى فهو مسرح مغلق . والإخراج هو أن تتحرك سائراً فوق خشبة المسرح ، بين فنانيك وفضائك المسرحى ، وفى الوقت ذاته أن تبقى بين الناس وتتحرك معهم . المسرح هو أن تستثير نبضات محددة وتوترات درامياً ، أن تحاول العثور على رابطة درامية / مسرحية بين الاثنين ، مشاركة متوحدة لخلق العمل الإبداعى .

□ الذى يعيننا كذلك فى المسرح هو أن نحاول تقديم صدق ما تعرضه فوق الخشبة حتى ولو كان كذباً ، أن تجعل ما هو مستحيل فى الحياة يصبح أقرب إلى الصدق فوق الخشبة ، ولا ينبغى أن يتوقف عند مسرحة واقعيته . إننى لا أفكر فى طبيعة حقيقية ، ما يربطنى بهستائيسلافسكى الزمن ، الذى يفصلنا عن بعضنا فى الوقت ذاته ، إننى أتفق مع عنوان كتابه المهم (حياتى فى الفن) لأن كلا منا يضع حياته نسيجاً لفنه . وهذا ما يجعلنى أتفق معه فقط وليس شئ آخر .

إن عملية الإبداع هي نشوء الإنسان، محاولة اختبار النفس، دفاع أمام السلبية - فكل إنسان يدمر نفسه بنفسه من أجل أن يبدع الإنسان الآخر، أى بيعته من جديد.

إننى أرى الفن من منظور آخر يبعده عن أن يكون مجرد مادة جافة إحصائية. لا ينبغي أن يكون الفن اليوم فناً مثقفاً طبقياً، لكنه فى الوقت نفسه لا يصح أن يكون مجرد سلعة انفعالية عاطفية تدغدغ أعصاب المتفرجين المزهقة أو المتعبة، إننا عندما نقوم بفعل ذلك، إنما نستبدل شيئاً بآخر، ونستغنى عن شىء مقابل شىء آخر: نحن نشوء الطبيعة من أجل أن نصل إلى التعبير المنفعل والمعاناة البحث دون الوصول إلى جوهر الحقيقة. فالفن عندما يقدم ردود أفعال محددة، بالشكل الذى أفهمه، وأحاول القيام به، فهو تحوى داخلها سلسلة من الوسائل المرئية، وفى الوقت نفسه تنبع هذه الوسائط والوسائل من التجريدية، يهى فى مجموعها ستمنحنا ذلك الذى يطلق عليه «البساطة» الأكثر بساطة؛ ولكنه متوحد المعنى - فى رأى - إنها اللوحة التشكيلية.

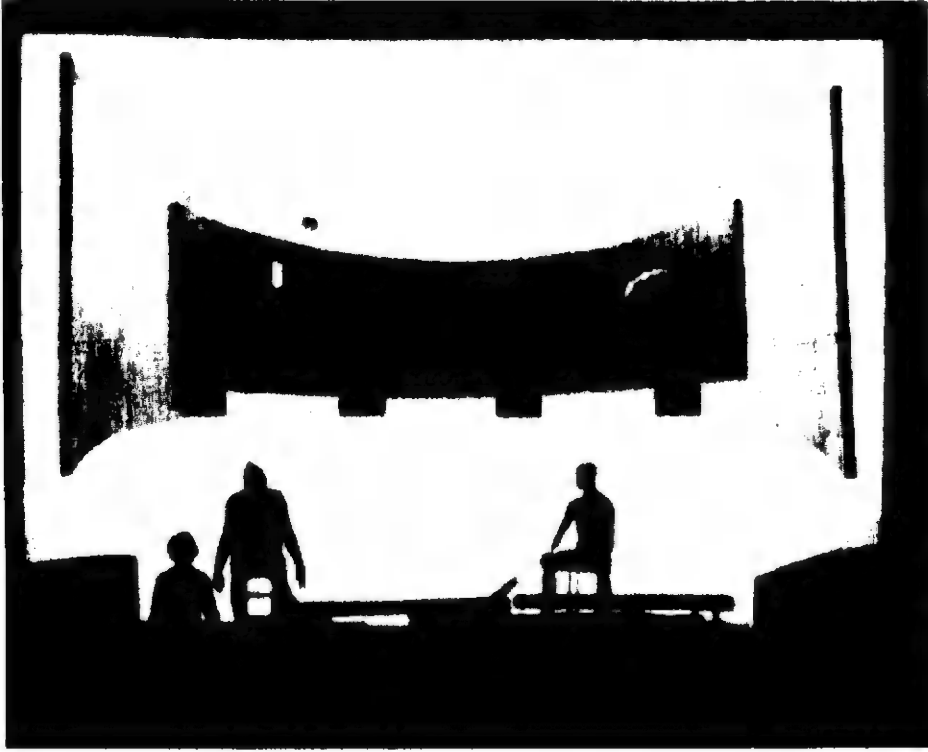
□ إننى أناضل من أجل معنى الوجود. أقف بالمرصاد - بواسطة فى - ضد ما أطلق عليه «اللامعنى» فى المضمون، ضد اللامكان فيما يخص «أمكن» و«اللازم» - فى الزمن، أى أننى أقلب الأشياء رأساً على عقب: أناضل من أجل «شىء» يحوى بعد/ الزمن، وبعد/ الفراغ أو الفضاء المسرحى، عبر مفاهيم تخص الجنس البشرى، وليس فقط تعبيراً عن الحاضر.

□ لا بد أن أملك شريكاً داخلياً، ينبغي أن أكسر الحواجز التى تقبع ليس بداخلى فقط، بل مع أناس آخرين يشاركوننى ألمى. وهذا ما يدعنى لفعل المسرح. إننى أعثر بهذه الطريقة على نفسى، ولكنى فى الوقت ذاته أجدنى أقف فى مواجهة هذه النفس.

□ نحن نحيا فى عصر وصل إلى أبعد حدوده وأطره الاستهلاكية، عصر مبرمج بشكل لا يجعلنا نعثر على بديل له. لا نعثر على شىء. فالمال هو الذى يحكم عالمنا. نشره فى (ريليكا)، كما ينشر يهوذا الإسخريوطى فضته دليل خيانتة للمسيح وشرائه لعالم مادى. فى العرض المسرحى (دانتون) أعرض قضايا بعينها: الكذب و«التلفيق»، الخضوع للأعراف، كل ما يهدر استتبابنا اليومى.

□ فن المسرح اليوم محاولة توفيقية لربط نفسه بنقاط ضعفه التى تدمره. وهو فن ردى عندما يشعر النقاد والجمهور معاً بالفخر به لأنه يرضى تقديراتهم وتقييماتهم متوسطة القيمة المعبرة عن فئة طبقية متوسطة. إننى أريد أن أحدث مع بشر عبر الفن. ليس عن ذلك الذى يسهجهم ويلهو بهم، ليس عن أسلوب معيشتهم وكيف يحيون، بل عن ذلك الذى يهتزون من أجله، عن ذلك الذى يجعلهم يخاطرون بحياتهم من أجل الوصول إليه.

□ أفضل أن لا أربط الفن بالعلم، ولا بالدين ولا بالسياسة. فإذا ما اضطررنا لعمل تماثل من هذا النوع فيمكننا أن نقول: إن المسرح محاولة لتقديم خلاصة كل ذلك وغير ذلك من الظواهر التى تعد



أرضاً تمتزج فيها كل القيم الإنسانية العليا. ما الاسم الذى يمكن لى أن أطلقه على فن كهذا؟! لا أعرف!!

□ إننى أقوم بإخراج المسطح، وأخرج الفضاء/ الفراغ المسرحى، أخرج للممثل، والممثل يخرج لنفسه، وفى كثير من الأحيان يقوم بالإخراج لى. فكل شىء إذن يتمركز فى عملية الإخراج. هكذا فهمت فن الإخراج عندما عملت سينوجرافياً بمدينة «نوبا خوتا - Nowa Huta». هوجمت آنذاك. قليل لى بأن ما أقوم به لا يعد بالنسبة لزملائى الفنانين سينوجرافية. والحق معهم. فلى تنظيم المسطح المسرحى فوق الخشبة أحاول أن أهرب من العناصر المعمارية، استخدم قبل كل شىء مواد نحتية (من النحت)، تغدو فى يد الممثل فيما بعد شريكاً له فى اللعبة المسرحية. يمكن أن تكون هذه المواد مواد جاهزة، مثل الأحذية أو الدمى، إطارات سيارات أو سلالم، وأستخدم الأرض أحياناً، الماء، الدخان. ومن عناصر «القص واللصق» أرتق زى مثلى - ليس من الضرورى أن يخيطة دائماً «الخياط» المسرحى.

□ بواسطة تصادم الأحداث وتضادها، بمقدورى أن أسرد أفعال المسرح بشكل أفضل. توجد لغة مسرحية قوية كذلك، ربما تكون أقوى أحياناً من لغة الكلمات، ربما أكثر احتمالاً. وفى بعض الأحيان يمكن لنا فى المسرح أن نستعين بلغة عميقة أقرب إلى الصمت من لغة الكلام الصاخبة.

اللغة المسرحية تختلف اختلافاً بيناً عن لغة الدراماتورجيا المكتوبة. والمسرح - كما أقول دائماً - يبدأ هناك عندما تنتهى لغة الأدب أو لغة الكلمة!!، فالكاتب الدراماتورجى يتحدث لغة تعبر عن اللوحة الداخلية للإنسان، إنه يحدد سمة الطبيعة الإنسانية. أما نحن فإننا نشكل ذلك فى نماذج بشرية فوق الخشبة، نقوم بتحويل ذلك المكتوب إلى مواقف زمانية/ فضائية مسرحية تخيا وتفاعل. لا يهمنا تفاهات التاريخ، ولا الحكايات اليومية، بل مشكل «الفعل». نرور لى النصوص التى لها طابع الانفتاح الربح، النصوص الشعرية، النصوص الخالدة على مثال دانتي وسيرفانتيس وجوته وفيتكاتسى، وكافكا. إن قيامى بعمل إعدادات عن هذه النصوص على شكل سيناريوهات، سببها هو أن أجد نفسى فى عالم هؤلاء الكتاب الكبار، إنه عالم أقرب إلى ذاتى وأكثر انساقاً مع روحى. إننى أجد فى هذه النصوص رموزاً وإسقاطات لعصرنا، وقيماً شعرية خالدة بخلود الإنسان، تمكننى أن أضمحها فوق خشبة مسرحى.

□ أشعر بتقدير واحترام كبيرين لعملية الإبداع الآنى، التواصل والسقوط اللذين يحدثان للصيغ والأشكال الإبداعية فى الفن. فالمسرح يسمح للفنان بأن يعرض القضية المطروحة فوق الخشبة بتكامل ووعى دقيقين. فى المسرح تخيا المهمات المسرحية الجامدة (قطع الاكسوار)، تنفس المواد الميتة بالقدر نفسه الذى يحيا فيه الممثل/ الإنسان فوق الخشبة. أحياناً ترتفع قيمة هذه المهمات المسرحية إلى مرتبة الأبطال المسرحيين، تموت مع الأبطال/ البشريين فى نهاية العرض.

□ يعتمد الفن «المفتوح» على مفهوم التغيرات التى تحدث فى أساليب العمل الإبداعى وصيغه. لقد تغلفت فى الإمكانيات الكامنة فى فن «الاشكل Informal»، بعد ذلك اقتحمت فن «الكولاج»، لكن اهتمامى كان يلص الجانب الخاص بعمارة البنيات الداخلية للمادة. ثم انشغلت بعد ذلك بالدبيلاج، لأعود ثانية وأتعامل مع المادة الحية المتكاملة التى يصعب احتواؤها، هذه المادة هى: الممثلون والمتفرجون!!

□ أقدر الفنانين، أولئك الذين لا يفكرون فى الفن، ولا يحشون عن رسالة الفن، بطريقة تفكير أكاديمية تكرر نسخاً من النماذج القديمة المستهلكة. إن ذلك الذى يملك رؤية، سواء كانت ذاتية أو جماعية، يحيا فيه، أما ذلك الذى عيناه مغلقتان - فهو يموت!

### التعامل مع الفضاء المسرحى

□ يعنى تكوين العرض المسرحى أن تنظيم الفوضى المشتتة التى تنبع، عن وعى، من شعورنا بفوضى عالمنا ولا بنيتة. لسنا مسرحاً وجد ليقم نظام تفكير محدد أو نسخاً جمالياً للبشر، بمعنى القيام بمظاهرة مسرحية فوق الخشبة للصيغ التقليدية فى الفن. ما نسعى إليه فى مسرحنا «ستديو» هو الخروج على نطاق المهنية أو الرسالة الأخلاقية الدعائية، والابتعاد عن كل ما يربطنا بالدوجماتية الجمالية وآلياتها. نريد أن نكون مسرحاً للإبداع المفتوح، مسرحاً يقيم حدثاً إبداعياً حياً.

□ المسرح الذى أحاول أن أشكله مسرح عضوى، يتصل اتصالاً وثيقاً بجوهر سيكولوجية الإنسان، بكل ما يربطه بمعنى بكل ما هو فيزيقى فى الحياة، بدرامته الإنسانية، مسرح يقدم محاولة تقييم أخلاقى لهذه الدراما عبر مستويات تتطور بالتنوع والتباين. ولذلك فإن مسرح «ستنديو» ليس بأى حال من الأحوال مسرحاً معتمداً «للمانيكان» والدمى، يلعب الممثل الحى بوعيه وعمق مأساته الدور الملقب فى تكوينه، هذا الممثل الذى يودى أحياناً جهوداً فيزيقية ونفسية كبيرة، ولذلك يجب أن يكون مثلاً منتظماً دقيقاً، ويعرف تماماً - بوضوح - هدفه لفعله، وسبباً لتحطيم فرديته وذاتيته لحساب رؤية إنسانية وأخلاقية جماعية.

□ أطرح عالماً مشتتاً - عن قصة - ليتمكن لى بعد ذلك أن أوجد «عضويته» وتكوينه الداخلى من جديد أرمى بهذا الوصول إلى التوحد النفسى للإنسان. على الإنسان أن يبدأ من موقع الأضداد والوقوف بقوة فى مواجهة الشرور، سواء أكانت سلبية أم إيجابية، إذا جاز لى قول ذلك. إن إنجيل الرب، والكتاب المقدس، وإن شئنا الدقة - الإنجيل - كان قاسياً على البشر، لم يعطهم الأمل فى المستقبل، لقد فرض على أجيال بأكملها نزعاً تاريخية / فلسفية واحدة لا تتغير، ولا ترى أى نزعات أخرى بديلاً عنها. واليوم ينبغى لنا أن ننهض، أن نقف بعد ركوعنا الطويل، لنناضل من أجل الفكرة، كما فعلت الأجيال السالفة فى الماضى ووصلت إلى نتائج شتى. فالبشر يعدون لذويهم من البشر الموت، وغالباً ما يكون شكل هذا الموت واضحاً للعيان، وأحياناً أخرى مقنعاً، بشعاً. لذلك كله ينبغى العودة - بلا توقف - للتقييم الإنسانية، يجب إعادة بناء ثقة الإنسان بأخيه الإنسان.

□ إننى أخلاقى، أو من عميقاً بذلك الذى أقوم به، وبرنامجى المثالى / اليونوى هو جزء لا يتجزأ من نفسى، بدونه لا يمكن لى أن أحيأ أو أهدع. إن دانتى وسيرفانتيس هما بالنسبة لى - رحلتان، يسيران فى العالم برسالتيهما الأخلاقية التبشيرية. ولذلك فهما أشد اتصالاً وقرباً لى، لأن دانتى معنى بالنسبة لى حجراً أساسياً لفنى، واقتراحاً إبداعياً يمكننى أن أشكل نفسى والعالم فى المستقبل، علمنى كيف ألتزم باسم المجتمع ولصالحه بوشائج أخلاقية. إن هذا الالتزام الأخلاقى بالغد يستجيب للجمهور الذى يمثل الشباب القسم الأعظم منه.

هذا الاقتراح الملزم بالغد وبعد غد، إنما يكسر الخوف والفرع الجارفين فى داخلى والآخرين، وهو قول ذلك الشيء جهراً، بدلاً من قوله صمتاً، أن يصبح العمل المسرحى تحدياً للمجتمع بهدف خدمته، وتحرير الإنسان من كل ما يعوقه، من السلفية وأساليب التفكير التقليدية، العمل المسرحى الذى يرتبط بالأرض ارتباطاً أصيلاً، بقدرها، وبأقدار البشر، سواء كانت مرتبطة بالظواهر الطبيعية أو الفسيولوجية، إن هذا لا يحررنا من شيء، حتى أعظم الإنجازات فى مجال الكيمياء والفلك تخفى فى وعينا لأننا نأمل فى هذه الإنجازات التى ستجعلنا نحيا هناك - فى مكان آخر - بشكل أفضل.

□ إن الحوار المدروس والمرتب بين المخرج / السينوجراف يكمن داخلى باعتباره مصوراً يرى فيه لوحات، تماثيل تحت الفضاء (الفراغ)، مبدعاً لها بنسج (الواقعة التشكيلية / المسرحية) ومنظماً



للأحداث البشرية ووقائعها التي يرتبط الإنسان فيها بعالمه الذاتى - يتيح لى هذا الحوار عدداً من الصعاب، على أن أرى بعين روحى ما أريد قوله على لسانى، وكيف أوصل ذلك للآخرين باعتبارى مؤلف العرض المسرحى.

□ يقف العرض المسرحى فى معظم حالاته، بوصفه داعية سياسياً، يعبر عن «المانيفستو» الخاص به. أحاول أن أنقب عن ذلك الذى يعبر فى حياتنا اليومية بشكل طارئ، عن ذلك الذى يضيع أمام وعينا بوجوده. إن مفردات العرض المسرحى وإخراجها على المستوى التشكيلى الشمولى لما هو فوق الخشبة، وكذلك معرض الفن التشكيلى وغيرها من التجمعات الفنية، ينبغى أن تكون شيئاً نادراً حدوثه، ليس عليها أن تنسخ الواقع اليومى، ولا أن تكرر القوالب الجاهزة، عليها أن تجعل الإنسان أكثر نبلاً - لذلك ربما كان علينا أن نوجه كل هذه الفنون نحو المضمون والموقف الإنسانى الأهم، استهدافاً للاقترب من دراما الإنسان، وضرورة تطهيرنا من خلالها.

□ العثور على العالم داخلنا يسمح للمخرج/ الملهم بأن يتعاون مع الممثل - شريكه فى الخلق الفنى - فى الإبداع المشترك داخل الفضاء/ الفراغ المسرحى. هذه المشاركة تستلزم مخرجاً شديداً التركيز، وتتطلب من الممثل قدرة كبيرة على التحمل. إن الطرفين مهتمان بلقاء فنى مشترك يسعى كل منهما فيه للتوصل إليه، يبدأ من البروفات وينتهى بالعرض المسرحى.

□ ثمة مناطق لم نعرفها، وهناك أراض لم نكتشفها بعد، تلك التى يعرفها الشاعر، وتلك التى تستلزم كشف أسرار «طوطمية» المسرح. وفى هذا يمكن لنا أن نؤكد سلوك الإنسان ونحركه بوصفهما قائلين بجوازان الكلمة الثرثرة. إننا نبحث عن وسائل حقيقية وأصيلية غير كاذبة، نعبّر بوضوح عن موقع الإنسان فى عالمنا المعاصر أكثر من الكلمة التى فقدت معنى وجودها. إن الممثلين فى مسرح «ستديو» يلمسون بعض الحقائق البشرية التى ليس من السهل على الإنسان التصريح بها، ويشعر بها داخله بعمق. إن التعبير بوعى عن حالة كهذه، أو وضعية من هذا النوع، بواسطة التفاعل التمثيلى للظواهر والأفعال الدرامية هى السمة الصحيحة لورثتنا المسرحية.

□ عندما كان الفنانون السينوجرافيون فى المسرح التقليدى يذهبون إلى المخرجين كى يروا «استكشات» أعمالهم التصميمية، كنت أتهمهم بمحدودية الإبداع، لأنهم يضمون أقل إبداعاتهم فى أوراق وخطوط ورسومات، فى الوقت الذى يلفظون فيه أجمل ما عندهم من إبداع أكثر إثارة. واليوم باعتبارى مؤلفاً لسيناريوهات أعمالى المسرحية لا أقوم بصنع تصميمات سينوجرافية، ولكنى أترجم «استكش» النموذج التصميمى إلى واقع. أحقق رؤيتى المنحصرة فى مقياس هندسى (١: ١) إلى تصميمات حية تشمل الموديلات والرسومات والتقنيات المسرحية فعلياً.

□ ما أقترحه يحيا فى الخيال الإنسانى، فى مواقع لا نهاية لها ولا حدود فى الخنادق الصغيرة والكبيرة لحزننا. فاستقلالية هذا العالم يحددها الفضاء أو الفراغ المسرحى الذى يحوى منظوراً يختلف اختلافاً واضحاً عن ذلك الذى ليس بمقدوره تقليد الحياة بشكل تجسدى.. إنه الفن!

□ مفهوم المسرح المعسوى تشكل من تنظيم الفضاء المسرحى، ومن التفكير الشعرى، والرؤية التشكيلية التصويرية للعمل النحتى. ويمكن أن نشاهد هذا كله واضحاً فى (ريليكا).

□ إننى على قناعة من أن «ثلاثية المعيار» تمثل قاعدة لمضامين الفن الجديد وصيغه. تقوم هذه الثلاثية على الكلمات الراضية: كلا (للزمان) وكلا (للمكان) وكلا (للأشياء). أصول هذه الكلمات كلمات: دائماً، فى كل مكان، كل شىء. أى شمولية المكان والأبدية الزمنية للقضية والموضوع.

لا يوجد موضوع.. أى موضوع.. يمثل جوهر العمل الفنى، الجوهر هو الإبداع نفسه. فالعمل المسرحى يبقى مفتوحاً وليس مكتوباً بحرفية تاريخية، أو يحمل داخله بعداً جمالياً فوقياً.

□ فالمساحة/ الزمنية للعمل الإبداعى هى وحدة الماضى والحاضر و«حَدَس» بالقدام أى بالمستقبل. إنها دائماً محاولة لتنظيم حالة الفوضى التى تطبع عالمنا، إنها صراع الإنسان فى لعبه مع الكائنات الحية. تنبع أهمية الزمن هنا من متغيرات دائرة النشاطات الإنسانية، ويمكن القول إنها تنشأ من مراحل متباينة فى التاريخ، يعبر عنها بواسطة صيغة العلامات. هنا تتصارع القيم القديمة والجديدة وتعكس إمكانات الرؤية المختلفة للعرض المسرحى.

□ المعنى التطبيقى، الذى تحمله وظيفة العمل الفنى تبقى قضية المتلقى. أهم شىء هو المعنى الديالكتيكى الذى يتعدى الحدود الزمنية للعلامة، إنه رمز القدر الإنسانى. أما طريق التطوير للحدث



المسرحى فيمكن التعبير عنه هنا بواسطة التعبير الذى يطرأ على مسيرة التاريخ، فالعمل الفنى يحاول أن يقدم لا منطقية الحياة بشكل ساخر. إننى أحاول أن أقدم هذه القيم فى أعمالى الإبداعية عبر ببيان يحوى حقائق تسير فى مدار يخرجها عن حرفيتها التصويرية، وحرفتى المكان والزمن.

لقد تغير منطق النظرة إلى العالم، إنها تعتمد بشكل عام على المتغيرات التى طرأت فى المنظور الجمالى للفن. بنقصنا حتى اليوم عملية تحويل الصورة المرئية أو اللوحة الجمالية إلى كلمات تحوى داخلها القيمة الجمالية بالقدر نفسه الذى تحمله اللوحة، الكلمة التى تمثل حضارة غير المبصرين، ولذلك نحاول بواسطة الفن أن نخترق حجب هذا المفهوم، نحاول أن نشغل الفراغ الناشئ عن النظرة الأحادية لجوهر المسرح اليوم، ودوره بما هو وسيط للتعبير، وليس دور الإبداع للإبداع، أى الفن للفن.

إن طريق التعبير فى بنية المسرح وهيكله يمكن أن يتعدى حدود الحواجز التى تقف حجر عثرة أمام الإبداع التطبيقي. فليس المسرح القائم على التفسير الأدبى أو الباحث عن الصيغ الشكلية هو الذى يهمنى، ولكن يعينى المسرح الذى أعثر فيه على قيمة الموضوع الإنسانى المطروح المسرح الذى تختفى فيه المقومات الشخصية للفنان وتذوب داخل الدراما الأدبية، يمثل لى طريقاً ممكناً للوصول إلى مسرحى العضوى ولغته - إنه مسرح السرد المرن.

□ لقد نبثت الحركة الطليعية فى مختلف الاتجاهات والتيارات، وأحياناً ما تتكسر فى فضال مع «اللاممكن» أو المستحيل الذاتى. وأحياناً أخرى توجد فى تيار مبدع فردى يرضى به الفنان ذاته، ومرة ثالثة، تصبح أشكالاً للإشباع الجماعى الأقرب إلى التصوف.

□ إن المتغيرات التى تطرأ على بنية الزمن والصيغ الفنية الشكلية تتفق مع الحياة والزمن، ولذلك فالسمة الذاتية للفنان هى الوحيدة التى تمنح معنى للفن. هذه الذاتية المذكورة هى السعى نحو السيطرة والهيمنة على الواقع المعيش، هى احتواء أكبر مساحات هذا الواقع الذى يشغله كل من الزمن والفضاء/ الفراغ. هذه هى منطقة استقلالية الفنان ومغامرته الذاتية.

□ الفن المسرحى هو اختزال المسافة التى تقع ما بين الظواهر المتعارف عليها والجهولة، تصل هذه المسافة إلى الزمن الشمولى والمعنى الإنسانى الذى يحيا طويلاً أكثر من كونه مجرد معنى يومى - مجرد حاضر آنى. علينا أن نرى جانباً واحداً فقط من الواقع بالشكل الذى يجعلنا نصرح بقول الحقيقة جزئياً، وفى أحسن الأحوال لا نصرح بشئ، على إطلاقه. الفن لا يحتمل اقتساماً، فهو يسمى إلى الخلاصة، من هنا ينبغى العثور على اللغة الذاتية للفنان.. تلك اللغة التى نمتزج داخلها وحدة الإنسان وتفرد.

□ لا يرتبط دور المادة التشكيلية باسمها ولا بشكلها الداخلى. وتعرف المادة - المهمة المسرحية (الإكسوار) له علاقة وطيدة بواقعها المادى الذى يتشكل من خلال الممثل فى أدائه فوق الخشبة. فالمهمات المسرحية هى موضوعات ونتائج، تعد حصيلة للحضارة.. حضارتنا غير المستتبة.



□ ما يهمنى قبل كل شيء؛ هو الممكن فى الفن المسرحى. هو مولد العرض المسرحى القائم وفقاً لمادنى الأدبية التى تتشكل فى سيناريو/ مسرحى، هو العمل فوق الخشبة، التفكير فيه عبر اللوحة وليس من خلال النص الأدبى. التفكير من زاوية الأهر المسرحية وليس عبر المؤشرات والعلامات الأدبية فقط. هذا ما أسميه طريقة بناء السرد المرئى للعمل المسرحى. ما يهمنى الواقع المسرحى/ الفنى فوق الخشبة، وليس «الحبكة» الروائية المنبثقة عن المسرح الاجتماعى الساعى لتسليّة المتفرج.

□ يهمنى فى فنى تحليل الفضاء/ الفراغ المسرحى البحث فيه عن خط الأفق ومنظوره، الذى دائماً ما يعتمد عن الإنسان، بينما يتسع مدى فضاء الخيال ويغدو أكثر عمقاً. يقودنى هذا إلى فضاء جديد هو الفضاء/ الزمنى الذى يحيا بعلاقته مع الإنسان وفضائه الخارجى والداخلى، يختفى من وراء ذلك الرغبة فى العثور على وسيلة للخروج من هذا المأزق الفنى، واقتراب أكثر من الأحداث التى تحويها المضامين والمعانى المعاصرة، أحداث تفهم باعتبارها محاولة للفعل الإبداعى/ الثقافى.

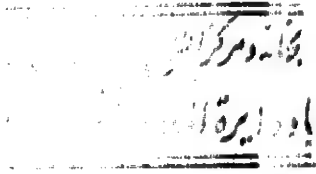
الفن المسرحى بالنسبة لى هو بمثابة الموضوع المفتوح. فإذا أصبح منفلقاً، فإن هذا يعنى أننى خسرت مسبباتى الفنية كى أسير خطوة تالية فى عملى المسرحى، ببساطة يعنى هذا أننى أقترب من الموت!!



# متابعات

- من البلدة الاولى إلى البلدة الأخرى .
- حوارات ليلية . حول رواية هاتف المغيّب .
- الزمن الآخر بين التاريخ واللغة .
- مراودة المستحيل وقصد القيمة .
- جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف .
- استراتيجيات السخرية في رواية إميلشيل .
- الاغتراب في رواية محمود حنفي .
- السنيورة . جدل الآخر .





## من البلدة الأولى إلى (البلدة الأخرى)

أحمد درويش



«الصيرورة» الذى يكتسب أبعادا جديدة من خلال نظرة  
عيون جديدة لمكان قديم.

إن البطل الذى اختار الرحلة من البلدة الأولى  
«الاسكندرية» إلى البلدة الأخرى «تبوك» هو إسماعيل  
خضر موسى، مدرس الفلسفة، وخريج قسم اللغة  
الإنجليزية والشخصية القلقة المتعطشة التى كأنما خلقت  
«للمعرفة المتأخرة» بالأشياء، والتى تنوق إلى أن تفوز  
بالبقيين مرة واحدة فى موعده «على حد تعبير الرواية،  
وبشكل هذا القلق دافعا من دوافع الارتحال، إلى جانب  
الدافع الرئيسى الذى يشكل معظم الحالات الأخرى  
وتنضم إليه هذه الحالة وهو الدافع الاقتصادى، حيث  
التحرك بين بقتين متقاربتين من الأرض الأفريقية  
والآسيوية فى جانب منهما يكمن مزيد من «الخبرة»  
وفى الجانب الآخر، يكمن مزيد من «الثراء» وفى لقاء  
البطل الأول «بفاروق» الذى سبقه إلى الهجرة يتجسد

العنوان الذى تحمله رواية إبراهيم عبد المجيد (البلدة  
الأخرى) وهيكلا «الارتحال» الروائى الذى يغلف  
أحداثها، ومكان «البلدة الأولى» التى تمثل «المنبع»  
و«البلدة الأخرى» التى تمثل «المصب» تشير جميعها  
جملة من القضايا، لا ينفصل هذا العمل الروائى من  
خلالها عن مضامين أعمال حكائية كثيرة فى التراث  
العربى، ولا عن أشكال فنية يعالج من خلالها هذا  
النمط الروائى فى التراث العالمى.

لقد اختارت الرواية شكل «الرحلة» المألوف فى  
التراث العالمى، والذى يقدم كما يقول ميشيل ريمون<sup>(١)</sup>،  
أحد الطريقين الملكيين لرواية المغامرة وهما طريق  
«الرحلة» وطريق «التجربة»، ويقدم كذلك الشكل الذى  
يحتل المركز الأول فى القائمة التى اختارها «باختين»  
لأنماط الأشكال الروائية التى تصعد من التكنيك المعاصر  
إلى الأساليب الروائية القديمة، حيث يبدو البطل دائما  
مزودا بملامح خاصة، لا تعود إلى ملامح ذاته فقط.  
وإنما تكتسب من التنقل الجغرافى فرصة إظهار معنى



الدافع الاقتصادي عند حديث فاروق قريبه عن أسباب رحلته مع أنه عريس جديد لم يمتص على زواجه عام واحد: «لا تشغل بالك، أردت أن تشتري أرضا في قريتها وأردت أن أشتري أرضا في قريتي» وفي أول مونولوج يتحرك في نفس إسماعيل تمتاز الدوافع التي جعلته يقبل الرحلة ولا يكون القلق أقل أهمية من المال:

«أنا في الثلاثين، ولم أحقق شيئا، ولا أحلم، زملائي المدرسون والمدرسات في مصر كانوا كثيرا ما يتحدثون عن أحلامهم وحيرتهم في تفسيرها، معظمهم مثلي لم يحقق شيئا ذا قيمة، ولكنهم يحلمون ويتحدثون عن أحلامهم، كنت دائما أقول لنفسى: لماذا لا أحلم حقا مثلهم؟ وأتساءل، حتى وصلت إلى أنني شخص راض بما أنا فيه، راض شديد الرضا، لا أرى للحياة بعدا غير رعاية أمي وأخوتي بعد موت أبي، كثيرا ما فكرت أنني ربما صرت شخصا غير راغب في الحياة ما الذى أوصلنى إلى ذلك؟ القراءة القديمة التى انقطعت عنها؟ أم هو غبار فى الفضاء يفسد صبوات الروح قبل أن تنشأ؟.. ربما كرهى الدين لحالة الرضا الزائد التى أعيشها هو الذى جعلنى أوافق على السفر، لو لم أفر بأى شيء فلا بد أنى سأهز الركود عن روحى ولو مرة، لا يمكن أن أعود كما جئت، إن لم أفر بشيء، سيصينى ولو جرح صغير، إن لم أنجح سيكون لدى أسباب للفشل».

إننا هنا أمام دوافع الرحلة من البلدة الأولى «الاسكندرية» لعبور الصحراء أو البحر وهى دوافع يمتاز فيها المال المفقود الموجود، والثقافة المثيرة المحبطة والركود الذى يشكو من قضبان الفراغ المحيط ويريد أن يستبدل به فراغا آخر، يحلم أن يكون بلا قضبان أو بقضبان من

معدن أقل صلابة، ولكن الدوافع فى مجملها، تمثل تجسيدات «الرسالة الحضارية» التى تبحث عن فرصة للتمثيل، ومنفذ للمقايسة، وهى رسالة كانت محركا رئيسيا من مناطق الوفرة الحضارية، والإسكندرية نموذج مألوف لها فى الأدب الحكائى، إلى مناطق تملك وفرة اقتصادية وتشكل مجالا لحركة مخزون الخبرة ونموها وحنى ثمارها، إن نموذج إسماعيل خضر موسى السكندرى من هذه الزاوية لا يعتمد كثيرا عن نموذج «أبو قيسر» السكندرى فى (ألف ليلة وليلة). حيث يحركه أيضا الدافع نفسه من حمل «رسالة حضارية» تتمثل فى وفرة الخبرة وقلة مجال الحركة فى «البلدة الأولى» ولكنها أيضا تتوازى معها دوافع ثقافية ونفسية تتمثل فى فوائد الأسفار الخمسة التى يحاول أبو قيسر أن يفتن من خلالها أبو صير رفيق رحلته بأهمية السفر<sup>(٢)</sup>:

«قال أبو قيسر الصباغ لأبو صير الحلاق.. لقد كرهت صنعتى من الكساد، ولكن يا أخى ما الداعى لإقامتنا فى هذه البلدة، فأنا وأنت نساfer منها، تنفرج فى بلاد الناس، وصنعتنا فى أيدينا رائحة فى جميع البلاد، فإذا سافرنا نشم الهواء، ونرتاح من هذا الهم العظيم، ومازال أبو قيسر يحسن السفر لإبى صير حتى رغب فى الارتحال، ثم إنهما اتفقا على السفر، وفرح أبو قيسر بأن أبو صير رغب فى أن يسافر، وأنشد قول الشاعر:

تغرب عن الأوطان فى طلب العلا  
وسافر ففى الأسفار خمس فوائد  
تفرج هم واكتساب معيشة  
وعلم وآداب وصحة ماجد  
وإن قبل فى الأسفار هم وكربة  
وتشتت شمل وارتكاب شدائد  
فموت الفتى يحمله من حياته  
بدار هوان بين واش وحاسد».

عبد المجيد مستقرا لبطله إسماعيل خضر موسى وقد رآها ابن بطوطة من منظور القداسة، حتى وإن كانت «القداسة السلبية» فهو يرى فيها المدينة التي شرفت بغزو الرسول لها ومرور جنود المسلمين الأوائل عليها<sup>(١)</sup> :

« ونزلنا إلى تبوك وهو الموضع الذى غزاه رسول الله صلى الله عليه وسلم، وفيها عين ماء كانت تفيض بشيء من الماء، فلما نزلها رسول الله صلى الله عليه وسلم وتوضأ منها جادت بالماء العين، ولم يزل إلى هذا العهد ببركة رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومن عادة حجاج الشام إذا وصلوا منزل تبوك، أخذوا أسلحتهم، وجردوا سيوفهم، وحملوا على المنزل وضربوا النخل بسيوفهم، ويقولون: هكذا دخلها رسول الله صلى الله عليه وسلم، وينزل الركب العظيم على هذه العين، فيروى منها جميعهم، ويقمون أربعة أيام للراحة وإرواء الجمال واستعداد الماء للبرية المحوقة التى بين العلا وتبوك».

إن ابن بطوطة لم ير فى «البلدة الأخرى» تبوك، إلا مكانا له جانب من تاريخ القداسة السلبية أو الإيجابية، وطلعت هذه الرواية على عنصر الزمان فمحتة فلم تظهر فى لقطته فوارق بين تبوك القرن الأول والقرن الثامن، ولم يظهر للبشر الذين يعمرونها ظلال حية بالخير أو الشر، فكانت البطولة المطلقة للمكان. غير أن نصا حكايا آخر سبق ابن بطوطة بحوالى قرنين من الزمان، وهو النص الذى صاغه الفقيه الأندلسى ابن جبير فى رحلته التى سماها (رسالة اعتبار الناسك فى ذكر الآثار والمناسك) والتى اشتهرت برحلة ابن جبير، يقدم لنا زاوية أخرى من زوايا الصراع بين الواقع والقداسة فى وصف «بلدة أخرى» فى الأراضى الحجازية، حيث لا يكتفى بالتعامل مع إشغاعات القداسة التى تحيط بالأرض «المكان»

إن دوافع الرحلة من البلدة الأولى «الاسكندرية» فى حكاية أبو صير وأبو قير التى كتبت فى أواخر القرن الخامس عشر أو أوائل القرن السادس عشر، تمثل بذرة لدوافع الرحلة من البلدة الأولى نفسها بعد أربعة قرون، فى رواية إبراهيم عبد المجيد، ويتضافر هنا وهناك فائض الحضارة والخبرة والثقافة والإحساس بالحاجة إلى ذلك كله فى «بلدة أخرى» تملك فائضا من «الخير» فى مجالات مكمله.

لكن الرحلة الأولى اتخذت طريقها إلى أوروبا حينما نزل أبو قير «فى غليون فى البحر المالح» على حين اتخذت الرحلة الثانية طريقها إلى آسيا عبر الجو، وحين: «انفتح باب الطائرة فرأيت الصمت». والنقطة التى اختارتها الرحلة الأولى ظلت غير مسماة «مدينة ماوجد مثلها فى المدائن» وهى «المدينة الفلانية» التى يكره سلطان النصارى ملكيها ويريد أن يقتله بأى ثمن، ولكن النقطة التى تختارها الرحلة الأخرى محددة على الخريطة: إنها «تبوك» إحدى مدن الجزيرة القريبة من المدن الإسلامية المقدسة، وهذا الاختيار ذاته يدخل برواية «البلدة الأخرى» إلى إحدى الدوائر الدقيقة فى أدب الرحلة فى التراث الحكائى، إنها دائرة الاقترب من القداسة وحوار الواقع معها، أو فلنقل فى الحقيقة إنها صراع القداسة والواقع على أرض الحكاية. ولقد لون ذلك الصراع كثيرا من صفحات أدب الرحلة فى التراث العربى. بين تحرك القاص مجذوبا بهالة القداسة، أو رصده للواقع الذى يجابهه فى «البلدة الأخرى» التى تلامس الأرض المقدسة على النحو الذى يجده، أو اندفاعه من خلال مرارة عدم التوقع إلى الزاوية الأخرى التى قد تدفعه إلى التركيز على سلبيات هذا الواقع فى صراحة مريرة أو الاكتفاء بالتلميح إلى أن الأفكار المتوارثة فى «البلدة الأولى» عن «البلدة الأخرى» ليست دائما لها هالة القداسة كما يظن.

لقد اقترب ابن بطوطة فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) من «تبوك» التى اختارها إبراهيم

وإنما ينتقل إلى رصد المارة التي يتسربها زائر الأرض المقدسة في القرن السادس الهجري والناجحة من اتساع الهوة بين الصورة المثالية والواقع المخالف ، يقول ابن جبير<sup>(١٤)</sup> :

« وأكثر هذه الجهات الحجازية وسواها فرق وشيع لادين لهم ، قد تفرقوا على مذاهب شتى ، وهم يعتقدون في الحاج مالا يعتقد في أهل الذمة ، قد صبروهم من أعظم غلاتهم التي يستغلونها ، ينتهبونهم انتهابا ويسبون لاستجلاب ما بأيديهم استجلابا ، فالحاج معهم لا يزال في غرامة ومؤونة إلى أن يسر الله رجوعه إلى وطنه ، ولولا ما تلافى الله به المسلمين في هذه الجهات - صلاح الدين (الأيوبي) لكانوا من الظلم في أمر لا ينادى وليده ولا يلين شديده ، فإنه رفع ضرائب المكوس عن الحاج وجعل عوض ذلك مالا وطعاما يأمر بتوصيلهما إلى « مكثرة » أمير مكة .. فمضى أبطاط عنهم تلك الوظيفة المترتبة لهم عاد هذا الأمير إلى ترويع الحاج وإظهار ثقيفهم بسبب المكوس » .

ثم يتحدث ابن جبير عن بعض المضايقات التي يتعرض لها الحاج في الأراضي المقدسة ، ويدفعه ذلك إلى أن يقطع كل صلة بين القداسة والواقع ، ويتطرق في حكمه ، تطرف « مكثرة » أمير مكة في ظلمه للحجاج حين يقول :

« فأحق بلاد الله بأن يظهرها السيف ، ويغسل أرجاسها وأداناسها بالدماء المسفوكة في سبيل الله ، هذه البلاد الحجازية لما هم عليه من حل عرى الإسلام واستحلال أموال الحاج ودمائهم »<sup>(١٥)</sup> .

بل إن ابن جبير يصعد من ثورته ليصل بها إلى الموافقة على مبدأ ديني ، يقول إن بعض فقهاء الأندلس

في عصره كان قد دعا إليه ، وهو أن فريضة الحج يمكن أن تسقط عن المسلمين في بعض الأزمنة التي يزداد فيها ظلم ساكني الأراضي الحجازية لكيلا يصبح الحج تغريرا بالنفس ، يقول<sup>(١٦)</sup> :

« فمن يعتقد من فقهاء أهل الأندلس إسقاط هذه الفريضة عنهم ، فاعتقاده صحيح لهذا السبب وبما يصنع بالحاج مما لا يرتضيه الله عز وجل ، فراكب هذه السبيل ركب خطر ومعتسف غرر ، والله قد أوجد الرخصة فيه على غير هذه الحال ، فكيف وبيت الله الآن بأيدي أقوام قد اتخذوه معيشة حرام ، وجعلوه سببا إلى استلاب الأموال واستحقاقها من غير حل ومصادرة الحجاج عليها وضرب الذلة والمسكنة الدنية عليهم ؟ »

إن وثيقة ابن جبير التي مضى عليها نحو تسعة قرون تقدم سبطا في أدب الرحلة ترصد من خلاله « البلدة الأخرى » رسدا يتحرر من الظلال المقدسة التي احتفظ بها المكان من خلال « المجاورة » ويتم التعامل المباشر مع سكان المكان أي مع الجانب الزمني منه .

غير أن هناك اتجاهها وسطا في رصد علاقة القداسة المثالية بالواقع المخالف عند الحديث عن البلدة الأخرى ، وهو هذا الاتجاه الذي يكتفى بالتلميح للمخالفة من خلال تغليفها بموقف قصصى ، أو وضعها في سياق الحديث عن ظاهرة إيجابية كتشويق الفن ، وهذا الاتجاه على كثرته في الأدب الحكائي بدءا من أحاديث رواة الأدب القدماء حول مجالس الغناء والطرب في البيئات الحجازية مروراً بقصص الغزل العذري ، ظلت أصداؤه تتردد في أدب الرحلة المعاصرة ، التي تتقدم نحو « البلدة الأخرى » من هذا المنظور ؛ يصف يحيى حقي مجلسا من مجالس أغناء في المدينة المنورة في الثلاثينيات من هذا القرن<sup>(١٧)</sup> :

من غرب أفريقيا، فيقطعون القارة سيرا على الأقدام ويمبرون البحر إلى بر الحجاز، فتخطفهم القبائل وتسترهم، فإذا بالحر القادم لبیت الله يصبح عبدا بظلم أهل الأراضى التى بها بیت الله، فإذا وصل الناجون إلى جدة سكنوا فى أطرافها فى بيوت من الصفيح ويستعينون على الحياة بتشغيل النساء فى حمل الماء إلى البيوت، دون أن يقبل الرجل - فما بالك بالمرأة - امتهان كرامته بالخدمة فى البيوت ».

إن هذه النزعات جميعا فى رصد البلدة الأخرى رصبت فى الخطاب الحكائى المعاصر الذى يتخذ من صحراء الجزيرة أو مدنها مجالا لحركته، وشاع التركيز على ملمح التناقض بين العناصر الحضارية والفطرة، أو الأخذ بظواهر التقدم الحضارى تحت تأثير الوفرة المادية مع بقاء جوهر التفكير الوسيط أو القديم متشعبا فى النفس والقلب والسلوك لانعطيه إلا قشرة هشة يتكفل التكنيك القصصى بإزالتها حتى تتم ملاسة السطح الحقيقى القريب، وفى هذا الإطار نجد رؤى قصصية كثيرة مثل رؤية سليمان فياض حول انطباعات البدو فى الجزيرة إزاء رؤية أول سيارة «فوردا» حمراء، والإصرار على أن روحا شيطانية تتلبس هذا الكائن الغريب، وأن تطهير المنطقة من الروح الشيطانية لا يتم إلا بإحراق هذا الكائن الغريب، أو رؤية محمد عبد السلام العمرى حول انشغال المهندس المعمارى بالقياس الدقيق لأبعاد مبنى حديث فى الصحراء فى الوقت الذى ينشغل فيه «الكفيل» بقياس أبعاد صدر صورة راقصة رآها فى إعلانات مجلة كانت فى يد المهندس، أو رؤية (نجران تحت الصفر) فى عمل يحيى خلف أو (برارى الحمى) وغيرها. وكثيرة هى الرؤى القصصية التى تنتمى إلى هذا اللون من الأقتراب الشديد من الواقعية فى الإنتاج

«نحن فى المدينة المنورة، فى بيت رجل ثرى.. وسبب اللمة هو الاستماع إلى مطرب... هو هذه المرة رجل بدين، يرخى ضفائر له طويلة، لولا العقال الذهبى لحسبته زوجته لاهو .. أغناء فى مدينة أظهر القبور ؟ ولكن مهلا مهلا، إننا لن نستمع إلا لتواشيح دينية، وقصائد فى مدح الرسول، فلا إثم علينا، ولكنى لاحظت بدهشة شيئا لم أعرف سببه فى مبدأ الأمر، المستمعون يزحفون المنشد بسرعة لينتقل من دور إلى آخر، ليحيى الوقت الذى يستطيعون فيه بلا حجل، أن يرجوه غناء قصيدة «أنا على دينك» .. زالت دهشتى حين تبين أن أغنية «أنا على دينك» هى نسخة طبق الأصل لحنا ونصا، ولهجة عامية مصرية لأغنية أم كلثوم التى كانت شائعة فى ذلك الوقت، ومطلعها «أنا على كيفك» حينئذ أهتز جميع الحاضرين من شدة الطرب، وطفح البشر على الوجوه ... انظر كم كانت بارعة وساذجة معا، حيلتهم فى كسر القيود، وهدم السدود، لينفذ الطرب إلى قلوبهم ولو من أضيق ثغرة ».

إن هذه النظرة الرومانتيكية فى تناول واقع «البلدة الأخرى» المقدسة فى المدينة، تتقدم بها نظرة أخرى أكثر «واقعية»، حين يرصد يحيى حقى نفسه مشهدا آخر فى جدة يساعده فيه البعد النسبى عن المكان المقدس، على أن يخطو بعض خطوات على طريق ابن جبير فى الرصد الواقعى غير المتحفظ، يقول (٨)؛ فى وصف مشهد للحياة اليومية فى جدة فى الثلاثينيات :

«اعتدت الطلست لأستحم ليس فى الدار مياه جارئة ، والبانيو ترف لانحلم به، ولكن لا بد من انتظار السقا، امرأة من النكارنة، يأتون

القصصى المعاصر. وتضع بذلك حدا للإبقاء المكاني الخالص أو للتأمل الرومانتيكى المهوم .

إن هذا التراث الحكائى الضخم فى النظر إلى «البلدة الأخرى» يتجمع ويتكامل ويتفرغ وينضج فى رواية (البلدة الأخرى) لإبراهيم عبد المجيد، التى نغم على امتداد مايقرب من أربعمائة صفحة مسرحا متكاملا، يستعين فيه القاص بكثير من الوسائل الفنية فى سبيل رصد بعد حضارى ونمط سلوكى وملامح عالم روائى كامل يلتقط من خلال شخصيات تبدو متباعدة المنبع، ولكنها تتقارب جميعا على مشارف دوامة مصب مكاني يسمى «تبوك» وإذا كان القاص قد اقترب كثيرا من نقطة المصب فى (البلدة الأخرى) فإن عينه لا تنكاد تفارق بلدة المنبع، الإسكندرية، البلدة الأولى - ولقد نرى فى أعمال قصصية سابقة إشارة إلى الإسكندرية أيضا باعتبارها بلدة أولى، أثناء الحديث عن بعض مدن الجزيرة كبِلدة أخرى<sup>(١)</sup>. لكن ضفيرة المنبع - المصب تأخذ عند إبراهيم عبد المجيد هاجسا رئيسيا لا يكاد يغيب عن الذهن، ويذكر من بعيد بالتقابلات التى كان يحن إليها رفاعة الطهطاوى فى باريس كلما رصد فى (تخليص الأبريز) ملمحا هناك، ذكره بشيء ما هنا، ففى رعشة الرغبة الأولى أمام «واضحة» بنت الجزيرة التى يثبت أن جدها لأمها كان مصريا ذهب إلى الحج فأستقر، تسأله واضحة: «مصر جميلة بأستاذ وفى يوم العيد يتحول فى شوارع تبوك الخالية ليتذكر شوارع الاسكندرية العامرة:

«أدخل الشارع العام الأسواق اليوم، أبواب المحلات كلها موصدة تذكرنى بأبواب محلات شارع المكس بالإسكندرية بالليل... الشارع ليس طويلا كما رأيته من قبل وها أنذا أحصى عواميد النور فأجدها حوالى مائة على ناحية واحدة، إذن هى مائتان على الناحيتين، ولاداعى لاحصاء الجانب الآخر».

إنه - وبالسخرية - يذكركنا وهو يقيس علائم الحياة والموت فى الليل والنهار فى البلدة الأخرى، بما كان يصنعه ابن جببر وهو يرصد الظاهرة نفسها منذ تسعة قرون فى البلدة الأولى «الاسكندرية» حين يقول<sup>(٢)</sup>:

«ومن الغريب أيضا فى أحوال هذا البلد تصرف الناس فيه بالليل كتصرفهم بالنهار فى جميع أحوالهم، وهو أكثر بلاد الله مساجد، حتى إن تقدير الناس لها يطفى فممنهم الكثير المقلل، ينتهى فى تقديره إلى اثنى عشر ألف مسجد، والمقلل مادون ذلك لا ينضبط فممنهم من يقول ثمانية آلاف، ومنهم من يقول غير ذلك».

بل إن ابن جببر يقيس بالباع أبعاد فنار «الاسكندرية» :

«دعنا أحد جوانبه الأربعة فألقينا فيه نيفا وخمسين باعا، ويذكر أن فى طوله أزيد من مائة وخمسين قامة».

وهو عندما يرى على شاشة التليفزيون فى وحدته القائلة يوم العيد فيلما سينمائيا تذكره الممثلة بالإسكندرية :

«أحس الآن بالهواء الراكد القديم فى أزقة حينما بالمتراس بالإسكندرية وبرائحة سينمات الدرجة الثالثة حينما كنا نجرى بلا ملل خلف الكورتيسة الحافية أينما عرض».

إن هذا التزاوج بين المدينتين يولد لونا من التمزق يجعله يود أحيانا أن ينسى البلدة الأولى :

«صار على أن أجاهد لأنسى، لاشيء هنا ينسبك شيئا، تبوك لاتنسبك «أملك وأبوك». والمسألة أن الغرباء هم الذين جاءوا يبحثون عن النسيان».

في «البلدة الأخرى» كل آماله وطموحاته وتحليلات خلقة  
لثقافة فأوصلته إلى ذروة نقطة الإحباط .

غير أن البطل لا يصل إلى ذروة الإحباط وحده،  
بل ولا يفاجئنا بها، ولا يجعلها نغمة مفردة في عالمه  
الروائي الذي حشد له انماطا مختلفة من نماذج بشرية،  
تكاد تلتقي جميعا عند نقطة واحدة هي إحباط المسمى  
في «البلدة الأخرى» والرواية تسرب إلينا هذه النماذج  
البشرية مسيرا ومصيرا في نغمة هادئة، يكاد يمتزج فيها  
مناخ القصة القصيرة المفضل من التفرد والغربة بمناخ  
الرواية، التجمع والألفة، ويبدو هذا الحشد البشري نجما  
«صناعيا» لا تربط أفرادها انسجة طبيعية ويعيش كل منهم  
عالمه. وكأنه أريد للرابطة الوحيدة بينهم وهي رابطة  
المكان في «البلدة الأخرى» أن تفرغ من محتواها، وأن  
تصبح أرضا تتلاصق فوقها الأقدام دون أن تعطيهما أو  
تأخذ منها أي قدر من النبض المشترك. إن الأسلوب  
الروائي هنا بالمعنى العام للمصطلح، يذكر بما كان يقوله  
رولان بارت في مطلع دراسته «درجة الصفر في الكتابة»  
حين يقول (١١) :

«هناك أسلوب ليس وظيفته فقط التوصيل أو  
التعبير وإنما يذهب إلى أبعد من ذلك، حين  
يفرد لغة تعد في وقت واحد «التاريخ» والزواية  
التي ننظر وإليه منها» (١٢).

إن قافلة الشخصيات من هذه الزاوية تتحرك كلها،  
وكأنها تتحرك معصوبة العينين نحو مصير قدرى هو  
الإحباط، الذي يتجاوز مفهومه في هذه القافلة الملحمية  
إحباط الفرد وحده، أو أهتزاز مصير طالب العمل أو  
الثروة. ويلتقي في هذا المصير النساء والرجال، الوافدون  
والمقيمون والقليلون الذين ينجون من الإحباط الظاهري  
ستقع حياتهم في اللامعنى، أن عايدة الممرضة المصرية،  
هذا النموذج الذي يقرر أن يغنى العمر كله ويضحي  
بالسعادة من أجل رعاية أخ مريض أصيب بالشلل يوم

ويبلغ التمزق مداه حين يعود في أجازة عابرة للبلدة  
الأولى وقد وجد نفسه في مرحلة ثالثة لاهو مشدود إلى  
فترة ما قبل الرحيل عن البلدة الأولى، فالذكريات بعيدة  
ولا ذكريات البلدة الأخرى استطاعت أن تملأ فراغا رغم  
أن شخوصها أحياء ومصالحتها متشابكة ونبض الأمس  
القريب يطن في أذنيه :

«لا عايدة ولا واضحة ولا روز ماري ولا أرشد  
ولا منذر ولا نبيل، لا عابد ولا منصور ولا وحيه  
ولا صالح سنور الثقفي، لا شيء يشدني للعودة  
ولا شيء يشدني للبقاء، إنما هو شعور غامض  
يدفعني للإمام وشعور غامض يشدني للخلف،  
مسافر أنا من مصر إلى تبوك الآن، وجئت  
منذ عشرين يوما من تبوك إلى مصر فمن أي  
البلاد أنا، وفي أي بلد ثالث ولدت ونشأت» .

إن هذا التذبذب بين محوري «البلدة الأولى»  
و«البلدة الأخرى» هو الذي سوف يجعله يبدو في المشهد  
الأخير في الرواية وهو يستقل الطائرة، مغادرا البلدة  
الأخرى، غير عائد إلى البلدة الأولى وغير عارف إلى أين  
يتجه .

«أنا بالفعل لن أعود يانبييل - ستبقى في  
مصر؟ سألتني وقد اتسمت عيناه ببهجة  
مفاجئة، قلت : لا، ورأيت الدهشة تأخذ  
مكانها فوق وجهه. وأنا لأعرف كيف أجبت  
بذلك، لكن لا إجابة أخرى عندي حقا،  
هذا ما أشعر به كأنه يقين» .

إن وصول البطل إلى هذه النقطة في المشهد الأخير  
لانتقف دلالة عند مجرد لوحة عابرة، ولا حتى نهاية  
غامضة وإنما يمتد الأمر في حالة «قصة المكان» إلى  
فقدان العصب الرئيسي، وزوال السند الأساسي الذي  
كان يحلم إسماعيل خضر موسى أن يجده، وقد صب

عنى وعن غيسرى وتركنى فى الشوارع  
أربعة أعوام ثم أخذنى ١٩٧٥ .. والذى  
أخرجنى بعد ثلاثة شهور ليأخذنى عام  
١٩٧٧ ، ليخرجنى وأخرج أنا من  
مصر كلها ..» .

ومع أن هذا النموذج مشحون برموز الإحباط،  
فإننى لأستطيع أن أدفع عن نفسى الإحساس بالتكلف  
فى رسمه الروائى، وفى حشد التواريخ المتعاقبة التى قد  
تكون صالحة للرمز باغتيال القوى الوطنية فى مراحل  
متعاقبة، ولكن هذا الرمز جاء على حساب أحكام بناء  
الشخصية الروائية.

إن الإحباط فى الرواية قد يحىء لهؤلاء الذين  
نظروهم الأقدار، فيأخذ شكلاً مأساوياً درامياً مثل  
النماذج السابقة، أو لأولئك الذين يطادرون الثروة فيأخذ  
شكلاً كوميدياً ساخراً، فأرون التايلاندى الذى يحاول أن  
يزيد ثروته من أجل أن يشتري بيتاً فى بانكوك ويلجأ إلى  
تقطير الخمر فى الكامب، وعم عبد الله الكفيل يعرف  
ذلك ويشرب منها، ولكن العمال الباكستانيين بعد أن  
عادوا من الحج وشوا به رسمياً فأصبح لابد أن يفصل  
من عمله، ويصاب حلم البيت بالإحباط، وقبلت  
الآسيوى قرر اعتناق الإسلام ليتمكن من الحصول على  
الجنسية والبقاء فى البلدة الأخرى .

« كان يريد البقاء فى المملكة، قتل نفسه،  
ذهب اليوم للشيع بالمحكمة ليظهر إسلامه  
انتهى كل شيء وحولوه إلى المستشفى  
للختان فمات » .

وعندما مات فى عملية الختان رفضوا أن يدفوا  
جثته فى الأرض المقدسة، وأرسلوا النعش إلى بلده ومعه  
مكافأة سخية لنهاية الخدمة .

وهل تقل إحباطاً نهاية الدكتور رأفت طبيب  
المسالك البولية المصرى الذى كان قد هاجر من أجل أن

زار نيكسون الإسكندرية، سوف يظل طموحها أملاً معلقاً  
معباً بالرموز السياسية لا يحمل بصيص رجاء ويالغ فى  
حرمان النفس حتى فى اللحظات القليلة التى تلتقى فيها  
مع إسماعيل خضر الذى يكاد يدور فى الدائرة نفسها  
وهو يحمل عبء وصية والد، أوصاه بأمه وإخوته قبل  
الرحيل، وقد أصبحوا فجأة ثقلاً فى عنقه ورمزاً للمسؤولية  
هبطت على من لم يتدرب على حملها، ويعمل المكان  
فى الحالتين، حالة عائدة وحالة إسماعيل، على فصل  
الروابط التى كان ينبغي أن تكون أكثر اتصالاً مع  
المسؤولية الجديدة، ويتجسد معنى التفكك إلى جانب  
معنى الإحباط فى صلة كل من المرأة والرجل  
بمحيطيهما القريب والبعيد ولا يمثل كامل البلتاجى فى  
الرواية إلا نموذجاً للإحباط السياسى الذى يصاب به فى  
كل العصور .

« أنا رجل وقف عند فكرة فوقفت الدنيا  
أمامى، كان ذلك منذ زمن بعيد جداً، قبل  
ثورة يوليو، حركة الجيش وكنت لم أنته بعد  
من دراسة القانون بالجامعة، قامت الثورة وأنا  
فى السجن فأخرجونى كما أخرجوا كل  
الوطنيين، ولكنهم عادوا وأخذونى عام  
١٩٥٤، وكنت أنتهيت من دراستى وتزوجت  
وقالوا إنى من الإخوان، وأخرجونى بسرعة،  
وعادوا إلى ملفى عندهم، ملف الملكية الذى  
تسلمته الجمهوريه الفتية، وعادوا وأخذونى  
عام ١٩٥٦، لأشهر قليلة، وقالوا شيعى  
وأخرجونى قبل العدوان بايام فذهبت أقاتل  
فى القتال، وعدت بعد الحرب وسلمت  
سلاحى... وعادوا وأخذونى عام ١٩٥٧ ولم  
أخرج بعد ذلك إلا عام ١٩٦٤... وأخذونى  
عام ١٩٦٦، وأخرجونى بعد النكسة بشهور،  
وأخذونى عام ١٩٧٠، وانتهى دور جمال  
عبد الناصر وتسلمنى السادات، الذى أفرج

والأعماق التي تمر بكل ما يرغب في تجاوز القيود، والرواية تلجأ في تجسيد هذا كله إلى وسائل فنية مثل كتابة المذكرات، وهي فكرة يلح عليها الراوي ويناقشها بصوت مسموع عبر بعض الصفحات، ومع أنه يقبلها حيناً ويرفضها حيناً، فإن عمله يأتي إلينا في النهاية من خلالها، ومن هذه الوسائل أيضاً «حلم البقطة» الذي يمتد في كثير من الأحيان، فيعبر الحواجز بين الوعي واللاوعي، بين الواقع والبعيد، بين «البلدة الأولى» و«البلدة الأخرى»، بين الكابوس والإرهاص والتوقع، وتساعده طواعية اللغة على أن يدخل في نسج العمل، ويدخل معه المرحلة الروائية. في مرحلة تختلط فيها الرؤى والتوقعات والحلم والواقع.

هل تدخل أسماء الأعلام في الرواية في عالم الدلالات الرمزية لها؟! أليس إسماعيل خضر موسى، رمزاً مزدوجاً، لجذور الأنبياء وطاقتهم في الصبر؟ فإسماعيل النبي الذي ينتمي إلى أم مصرية ويولد في واد غير ذي زرع في أرض الجزيرة، يتخذ إسماعيل المصري بطل الرواية خط سيره حين يحط في الوادي نفسه، آملاً أن يكون مسلحاً بطاقة «خضر موسى» المصري على الحكمة ورؤية الأشياء البعيدة والنفاذ إلى ما وراء الظاهر. وهل تخفى دلالة اسم «سيد الغريب» الطيب الذي يحكم عليه بالغربة. وبطل طلي النسيان. لأن القاضي نسي ملف قضية الإجهاض التي نسبت إليه ولا يجرؤ أحد أن يذكره...؟ و«عبادة» ألم تجعل حياتها مكرسة لحلم «العودة» من أجل أخيها المريض، حتى إن لم يتحقق ذلك الحلم؟ وهل هي مصادفة أن تكون الحبيبة الوحيدة التي أضعها البطل في مصر، تجسد كثيراً من الآمال التي ضاعت، وتحمل اسم «آمال»؟ وهل كانت فتاة أخرى في وسط جو الغموض الذي يحيط بالبلدى الأخرى، أكثر وضوحاً من «واضحة بنت سليمان» التي لم تتردد في أن تخرج مع من تحب حتى ولو كان يميناً، وأن تبوح بمشاعرها إلى مدرستها المصرية؟

يجمع المال اللازم لفتح عيادة وقد : «ذهب إلى أميركا واشترى معدات العيادة كاملة»، ومات قبل أن يفتح العيادة.

أما نبيل السالمى المصرى الذى ظل يتأمل صنوبر الثروة الصغير الذى فتح له ويجمع القطرات فيرسل بعضها منها لأمه وبعضاً آخر لخطيبته التى تفتح حساباً فى بنك أجنبى بالقاهرة، ثم يكتشف أنها على علاقة بسائق تاكسى، فقد أدرك أن سباقه مع الزمن وانتظاره لقطرات الصنوبر المشقطعة لن تضمن له تحقيق جانب من الأحلام، فقرر أن يتجاوز الصنوبر إلى الخزان، وكاد أن يفلت بما أخذ من الخزانة، لكنهم نادوا على اسمه بعد أن شد حزامه فى الطائرة التى كانت على وشك الإقلاع وأصابه الإحباط الكوميدى الساخر. هل يدفع نموذج نبيل، اللص الصغير، إلى الأذهان بنموذج اللص الكبير النصاب الأمريكى لارى مزور الوثائق وزوجته الحسنة صائدة الرجال، إنهما وحدهما لم يصابا بالإحباط، ولم يلاحقا فى الطائرة وعادا إلى «البلدة الأولى» محمليين بذهب «البلدة الأخرى»!!

إن الشخصيات المخفية التى يعصمها الثراء فى الرواية من الوقوع تحت سنابك الإحباط تصاب بفقدان المعنى، وليس «صالح الشقيفى» إلا نموذجاً لطائفة داهمتها الحضارة وهى غير مستعدة، فتحول إلى إنسان يلبس الملابس الناصعة البياض، ويحمل قرداً على كتفه طوال الوقت، وحين يريد أن يفعل شيئاً له «معنى» يلفت الأنظار إليه، يقيم مأدبة كبيرة لوجهاء المدينة، وحين ترفع الشاشات عن أوانى «الكبسة» الكبيرة التى يتصاعد منها البخار، لا يلمح المدعون الخراف ممددة فى الأوانى، وإنما يجدون فى كل إناء قرداً أو ضباً... هل هو رمز للحصاد الحقيقى للثراء إذا رفع عنه الغطاء؟

\*

إن الإحباط الذى ينزاح معه جانب كبير من «السعادة» من البلدة الأخرى ينزاح معه فى الوقت نفسه جانب كبير من القداسة، حين يلجأ العمل الروائى إلى إظهار كثير من التناقض بين السطح النهائى المنضب



وفيق من وسائل فنية معاصرة، ويعكس إلى جانب هذا كله في صدق، لحظة من أزمة الحضارة العربية المعاصرة.

إن الحشد الروائي الهائل الذي صاغه إبراهيم عبد المجيد من هذه الشخصيات ومن غيرها، قدم عملاً جيداً في تاريخ الرواية العربية، تمتد جذوره إلى تراث عربي،

## الهوامش :

- (١) انظر : Michel Raimond, *Le roman*. Paris 1988. p. 28
- (٢) ألف ليلة وليلة — المجلد الرابع «قصة أبو صير وأبو قير» — مطبعة محمد علي صبيح، د.ت. ص ١٨٤ .
- (٣) رحلة ابن بطوطة، السماء خلفه النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، تحقيق د. علي المنتصر الكيلاني، ج ١ ص ١٢٩ . بيروت، مؤسسة الرسالة ١٩٨٥
- ص ١٢٩ .
- (٤) رحلة ابن جبير (رسالة اختيار الناسك في ذكر الآثار الكريمة والمناسك) تأليف أبي الحسن محمد بن أحمد بن جبير، ص ٤٨، دار مكتبة الهلال، بيروت ١٩٨١ .
- (٥) المرجع السابق ص ٤٩ .
- (٦) المرجع السابق، ص ٤٩ .
- (٧) يحيى حقي : كناسة الدكان — الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩١، ص ٩١ .
- (٨) المرجع السابق ص ١٣٢ .
- (٩) انظر مثلاً قصة «طريق الكفار» محمد عبد السلام العمري، في مجموعة (شمس بيضاء)، مختارات فصول الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩ . ص ١١٥ .
- (١٠) رحلة ابن جبير ص ١٦ .
- (١١) انظر : Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, points, paris, 1972 p.7

قراءة فى اب الغيطانى :

## حوارات ليلية

حول رواية : هاتف المغيب

يوسف زيدان



ما يحدث فى مكتبتي بالليل عجيب . فحين تنغلقُ الأسرة ، ويكفُ البشر عن الصباح والهمهمة ، يأتون . ينسلون من بين الكتب ، وفى فضاء الحجرة يتخذون ملامحهم . فإذا ازدادوا كثافةً ، وتحدّوا ، كانوا كخيوط الدخان . وكلما توغل الليل ازدادوا وضوحاً وإشراقاً . حتى إذا رمى الفجر غلالة ضوئه ، تبددوا .

عرفتهم من زمن تشكّل الوعي ، لما أنتقل من قراءة العالم بعين الدهشة ، إلى قراءة صور العالم بعين الانتباه ، أعنى ، لما أنتقل من العسل إلى الرماد . من الواقعة الحية ، إلى الصورة المصنوعة . من كتب الأكوان ، إلى أكوان الكتب .

كلّ منهم يتولّد فى الليل من رحم الكتب المترصّة ، فمن جهة الكتب الفلسفية يستلّ (الفيلسوف) ومن كتب الاجتماع يستخلص المعروف باسم (الاجتماعى) ومن حيث كتب اللغة يتأتّى (اللغوى) ومن بحوث علم النفس (النفسانى) ومن الأدب (الناقد) ومن الهموم (السياسى) ومن المجموع (الكتبى) .. ولكلّ ملمح

خاص ، فالكتبى نحيل القامة ، بعيد النظرات ، على وجهه كدٌ وإرهاق . والسياسى رشيق العود ، دقيق السمات ، حاد النظرات ، والناقد حليق الوجه ، مدهوش دوماً ، قلق النظرة والقسمات ، والنفسانى محدّق فى الفراغ ، كثير الاهتزاز ، على وجهه ملل . واللغوى ممتليء البدن ، ساهى النظرات ، هادئ الطبع ، عجيب التنهد ، والفيلسوف مديد القامة ، ملتج ، عميق الأحداق ، كثير التحديق .

وفى كل ليلة يكون اجتماعهم حول كتاب جديد ، يتناقشون ، ويتواصلون ، ويمزحون أحياناً .. بالنظرات ، كالسلحفاة ، حين تربى صغارها بالنظر . وقد أتشاغل عنهم فى بعض الليالي بالكتابة ، فبعضهم يقترب لينظر فيما أكتبه ، والبعض يدرس نفسه فى كتاب . فإن عدت إليهم ، عادوا لحواراتهم الليلية .

سألت (الفيلسوف) مرةً ، مُستفسراً : من أى موطن أنتم ؟ نظر إلى ، مازحاً : من بيت العقل الفعال ، كما أوضح أفلوطين ! ولما امتعشت ، ونظرت لهم بسأم ،

قالت نظراتهم : نأثي منك ، فنحن تجليات ذاتك ،  
انعكست على مرآة الليل المخلوة .

ولما ضمنت المكتبة رواية (هاتف المغيب) للغيطاني ،  
كانوا - كدأبهم مع كل جديد - قد التهموها في أول  
الليلة .. وفي منتصفها كان حوارهم هذا . سجلته  
بالحروف ، دون تحوير ، على ترتيب الحوار نفسه :

### تحليلات نفسانية:

غالباً ، تبدأ حوارات (السبعة) الليلية ، بكلام  
الكتّبي ، إذ هو المعنى دوماً بربط النص المتحاور حولهِ ،  
بما سبقه من نصوص ، وبما يليق به من ألوان التصنيف  
والتبويب والفهرسة ، حتى إذا اتخذ موقع النص . شرع  
الأخرون في الحوار .

لكن ما حدث في تلك الليلة ، كان على خلاف  
الغالب الأعم ؛ ذلك أن النفساني بادر إلى بدء الحوار -  
وهو المشهور بالتردد - فكانت اهتزازات أحداقه تقول ما  
معناه :

لا يمكن فهم أدب الغيطاني ، خصوصاً ، إلا  
بالرجوع إلى عالمه النفسي الداخلي . ولعل الغيطاني قد  
أحسن صنفاً حين كشف لنا دخيلة نفسه في عمله  
الكبير (كتاب التجليات) ففتح ، بذلك ، الباب أمام  
محاولة الولوج إلى عالمه الخاص ، والاستناد إلى أرض  
خصبة في بناء تلك التحليلات التي تكشف - ضمن ما  
تكشف - عما يمكن تسميته بالحيل الغيطانية .. وأول  
هذه الحيل ، هو ما يحصُّه هاتين الشخصيتين الرئيسيتين  
في (هاتف المغيب) ، شخصية الذي ارتحل وجاب  
الآفاق ورأى العجب «أحمد بن عبد الله» ، وشخصية  
الكاتب المغربي المقعد بعلة تمنعه من الحركة ، وهو مدون  
الرحلة : «جمال بن عبد الله» . فإذا طرحنا تسمية «عبد  
الله» جانباً - إذ كل الخلق عبيد الله - بقي لنا «أحمد»  
و«جمال» ونحن نعرف أن المؤلف اسمه : جمال أحمد

الغيطاني . فلنطرح - أيضاً - «الغيطاني» جانباً ، لنبقى  
لنا المؤلف ووالده ؛ وهنا نعود إلى (كتاب التجليات)  
لنعرف أن لوالد «أحمد» كان محض رجل فقير من  
ملايين البشر بمصر ، وفد من قرية «جهينة» بالجنوب ،  
واستقر بالقاهرة في حي شعبي ، يعاني أثقال الزمن  
وضعف الإمكانيات واتساع الحلم . وهو - كما في  
(التجليات) - لم يخرج من حدود مصر ، على عكس  
الابن «جمال» الذي سيكون أديباً وصحفيّاً ، يسافر في  
كل البلدان ، ويجمع ثمار رحلاته في كتابين صدرا  
مؤخراً : (أسفار المشتاق) و(أسفار الأسفار) .

لقد حدث ، إذن ، تبادل أدوار بين الوالد والابن ،  
فصار الذي لم يرحل قط «أحمد» هو الرحالة في  
المكان ، جواب الآفاق ، المطلع على المعجائب التي لم  
تخطر ببال الشخصية الأصلية ، حتى جاءت الرواية  
لتحمله على بساط الخيال ، وتعيّنه فيما لم يتمكن  
منه . بينما صار الابن الذي ارتحل بالفعل ، ورأى  
عجائب الأحوال وفرائد اللحظات ، هو القعيد الذي  
لا يملك إلا التدوين ، والتدوين حفظ ، كما أن تربية  
الأبناء - وهو ما أفنى فيه الوالد حياته - حفظ !

وقد أكّد المؤلف ما قلناه بأمرين ، الأول : الإفصاح -  
عند بدء الرواية - عن أصل المرحّل «أحمد» بأنه :  
«القاهري المنشأ ، المصري المنبت» وأنه : «خرج عن  
موطنه يوم الأربعاء ، التاسع من مايو..» ، وهو تاريخ مولد  
جمال الغيطاني نفسه - كما جاء به (التجليات) ، وفي  
بطاقة التعريف بالمؤلف في آخر صفحات الرواية  
المطبوعة - فهو إذن ، بخلع ما يخصه على والده ،  
ويتبادل معه الأدوار .

والأمر الثاني : الإفصاح - عند ختم الرواية - بأن  
المدون «جمال» سوف يرى نفسه في المرحّل ، ويتأكد  
أن خروجيهما واحد ، ورحلتهما في الحقيقة واحدة ! ..  
لقد اتخذ الغيطاني خطوة ثانية بعد تبادل الأدوار مع

والده، فإذا به يمدُّ حياة والده المتوفى لتدخل في حياته هو، وكأنه - لاشعورياً - يعوض والده عن الحرمان والفقر، ويدخله إلى حياة ثانية كأنه يتخفّف بذلك من شعوره الجارف بالشفقة لهذا الوالد الذى «رحل فلم ينتبه لرحيله أحد» وهى الشفقة الحانية، الحميمة، الحنّانة التى دفعته من قبل لتأليف (كتاب التجليات)، فانتقلت بذلك من مستوى الشعور الطافى، إلى مستوى اللاشعور الطافى.

.. هنا، قالت نظرة الفيلسوف: أعتقد أيها النفسانى، أن ذلك الأمر، هو ما يفسر عنوان الرواية (هاتف المغيب) أعنى، كون «المغيب» هو حال الأب الذى غاب وغرب، وكون «الهاتف» هو طغيان اللاشعور ونبعانه من داخل أعماق النفس إلى الخارج؟ إن كان ذلك، فهو أمر محتمل.. ولكن ألا يمكن القول - أيضاً - إن الغيطانى أدخل نفسه، ووالده، فى سياق الكيان الإنسانى ذاته، ومن هنا يصير «الهاتف» هو قدر الإنسان، ويصير «المغيب» هو الموت المكتوب على جبين كل وجود إنسانى؟ وبهذا المعنى ينتظم الوالد والابن، معاً، فى تجربة «الإنسان»، مطلق الإنسان المقضى عليه حتماً بالغروب والانتفاء بعد حين مكتوب! لقد دخلت الرواية منطقة الذات العميقة، حيث منبع الإبداع، فقالت عند ختامها على لسان إحدى الشخصيتين: «ما الشروق وما الغروب، إلا داخله وداخلى» وأفصحت ضمناً عن دلالة الهاتف بالقول: «كلّ يستجيب إلى الهاتف الذى لا يرد» ثم أدخلت الكاتب فى الراحل بالقول: «لم يكن رحيله إلا رحيلى، مدارجه مدارجى، عندما بزغ الهاتف لبست فى لثامى، واستجاب عبر رحيله، لذلك، غيابه غيابه، بعينه أبى، أنطلق.. وهذا هو التوحد فى «الإنسان بالذات».

نظر النفسانى إلى الفيلسوف نظرة استحسان، وعاد إلى تحليلاته: إن ما جرى للمرتحل، أحمد بن عبد الله، قبل سماعه الهاتف، لم يكن ذا شأن. فهو بنص

الراوى: «لا يذكر أمراً ذا جَلٍّ قبل بزوغ الهاتف، فراغات مبهمّة..» بل إنه لم يستكمل وعيه بالمكان، وبالأحرى لم يبدأ، إلا بعد سماع الهاتف «ارحل إلى المغيب! فهنا فقط ينتبه الراحل إلى خصوصية المكان، وتفصيله، وعيقه. فالهاتف إذن، مفتاح الوعى ومفتحه. والهاتف، رحيل إنسانى يلتحق فيه الحى بالميت، على صعيد فناء الإنسان. والغيطانى - كما أخبرنا فى (التجليات) - يعانى خلافاً فى شربانه الميترالى، فهو على اتصال دائم بالهاتف، وتوَّع دائم للموت / المغيب، حيث سينتقل إلى عوالم أرحب، حيث سيرتحل، حيث سيمى المكان. لأن الإنسان يتعلّق بالحياة بقوة، حين يتحقّق بدنو أجله. فهنا نمر فى الخيلة الخبرات، ويتجسّد المكان، ويتداخل الزمن، وتتوالى الصور؛ وذلك كله يظهر فى الرواية بطولها! فالرواية على هذا النحو: نمرة الانشغال العميق بالموت.

قال النفسانى ذلك، ثم نظر إلى الفيلسوف بما معناه: لاشكّ فى أن ما خطر ببالك الآن، هو إجابة سقراط حين سأله أحدهم عن حقيقة الفلسفة، فقال: هى انشغال عميق بالموت! فابتسم الفيلسوف.

واستكمل النفسانى تحليله للرواية، وقد ازدادت ملامحه تحديداً، فكان مما قاله: ولما كانت الرواية تعكس العالم النفسى العميق للذات الإنسانية، فمن الطبيعى أن نرى فيها الكثير من الحالات النفسية التى يعانى منها كل إنسان بصور متفاوتة. فنرى، مثلاً، الفصام فى قول «أحمد بن عبد الله»: عندما أذكر ما جرى، فكان الأمر يتعلق بشخص غيرى! ونرى معاناة النوم فى تلك الحالة التى جاءت الإشارة إليها فى آخر الرواية، حيث تجثم الشياطين على النائم لتنتزعه! وهى حالة فريدة من الكوابيس الليلية، عادة ما يعانى منها المفكرون إذا ازدادت عندهم وطأة التفكير.. أما الأهم، من الوجهة النفسية، فهو تقرير الغيطانى على لسان المرتحل، أن الإنسان إذا خرج لملاقاة بقية الخلق، مهما

الدفاع عن الملة .. ألم يقيم الحكام ، دوماً ، بوسم معارضيتهم بالمروق عن الدين ، توطئةً وتبريراً للفتك بهم ، حتى لو كان أولئك المعارضون من خلّص أهل الله - كالحلاج وغيره - فالمسألة ، إذن ، أن الغيطاني يستنكر فساد التدبير السياسي في تاريخنا ، مع الصفحة الأولى من الرواية .. ثم تتوالى الصفحات ، فلا نجد إلا الرموز السياسية ! فالذين وصلوا إلى نهاية المحيط الأعظم (الأطلسي) عند حدٍّ معين (أمريكا) وجدوا تمثيلاً مرفوع اليد ، مكتوب عليها بكل اللغات المنطوقة «لا خطوة بعدى» .. وهذا يعكس عمق الإحساس بهيمنة أمريكا على العالم !

تدخل الكنتي : لكن وصف هذا التمثال ورد في كتب التراث العربي المكتوب قبل ظهور أمريكا !

قال السياسي : أيها البيبليوجرافى !! لا عبرة بالصورة الخملوبة من كتب الأقدمين ، العبرة هنا بالدلالة المتولدة مع السياق المعاصر للأحداث .. إنها رواية ، وليست نصّاً تراثياً يكشف عن حكايات الأجداد ، هي رواية تعكس الوعي المعاصر لمؤلفها . ومؤلفها - كما تعلمون - عانى في حياته من أمر السياسة ، وقاسى الاعتقال .

غمغم الكنتي : لقد حكى الغيطاني بعضاً من أخبار زمن الاعتقال في (كتاب التجليات) .

استكمل السياسي قراءته : هو إذن مشغول بالسياسة ، ولا يمكن قراءة أدبه إلا بعيون سياسية تستكشف مراميهِ ودلالاته البعيدة . وإلا ، فما معنى إلحاح تلك الصورة على مخيلته ، أغنى رغبة الحاكم في الاطلاع على أمر الرعية ، ليس فقط من خلال أقوالهم وأفعالهم ، بل أيضاً عند انفرادهم بأنفسهم ، وفي خلواتهم مع أهل بيوتهم ! في روايته (الزنى بركات) وهي بلا جدال رواية سياسية ، نرى الزنى بركات يحلم بمعرفة المرات والأوقات الخاصة بممارسة

كانوا ، يرتدى ثياباً غير مرئية . ثم نراه يتساءل : متى يكون الإنسان هو نفسه ؟ وتلك إشارة تتجاوز مبحث «الشخصية» في علم النفس ، إلى محاولة اكتشاف الإنسان العارى !

قال الكنتي : الإنسان العارى ، عنوان بحث للعالم الأنثروبولوجي المعاصر «ليفى شتراوس» .

وقال الاجتماعي : لا يوجد إنسان عارى إلا في الخيلة .

قال النفساني : وفي الجنون !

.. كانت ملامح (السياسي) تهتز بقوة ، كمادته حين تمتلئ جميته بالأقوال ، وهكذا ابتدأت مداخلته .

### قراءة سياسية :

بدأ السياسي حديثه زاعقاً ، حانقاً . اعترض على كل ما قيل قبله ، وما سيقال بعده ! ندّد ، ثم أكّد وأصر على أن الرواية في مجملها «عمل سياسي» وهى تعبير مراوغ عن الهموم السياسية لدى مؤلفها ، وما عنوانها (هاتف المغيب) إلا زفرة من القلب بعد تراجع الإيديولوجيات الاشتراكية وسقوط دولتها ، لتفسح أمام الغرب المعاصر الذى يلقف المجتمعات الشرقية فى جوفه ، فالهاتف هو «ندّاهة» الغرب لبلادنا ، والمغيب هو اضمحلال الذات فى الآخر .

نظر الآخرون إلى السياسي فى حيرة وروغتهم وثبته إلى الرواية ! أما هو ، فلم يحفل بنظراتهم المستغربة ، وأكمل :

فى الصفحة الأولى من الرواية يظهر الهم السياسي ، فحين تردّد على الألسنة أن «الأشقاء السبعة سوف يرجعون .. يقول جمال بن عبد الله : «تردّد هذا خفية ، لو وقع الجهر به لعوقب قائله وجرى له المكروه ، مولانا اعتبر دعاواهم مخالفةً للملة» . أليس ذلك يشير - بكل وضوح - إلى قهر السلطان باسم الدين ، وخلطه ما هو شعبي بما هو ديني ، ودرة الخطر عن سلطته باسم

الخيمة وإطلاق البخور والخلوة .. مشهورة في كتب التراث ، وقيلت فيها الأشعار !

تدخل الناقد مبتسماً : الكتبي يقرأ الرواية بعيون التواريخ والمدونات ، والسياسي لا يرى إلا الإسقاطات السياسية .

استأنف السياسي : إنني لا أتعسف في قراءة الرواية ، بل أسمى لاكتشاف الدلالات . وقد تكون واقعة المرأة التي حكمت المملكة في الرواية ، متماثلة مع واقعة استجابة سجاح لفحولة مسيلمة . هذا وارد ، ولكن المهم هو السياق العام لتاريخ هذه المملكة الصاعدة لطغانها ، وكيف يتطابق ذلك مع تاريخ مصر السياسي ، وكيف تدين الرواية القهر السياسي ، كما أداته مؤلفها من قبل في (الزنى بركات) وغيرها من أعماله .. واسمحوا لي أن أجمل لكم الإشارات السياسية ودلالاتها ، لرى ما الذي سيتبقى من الرواية : في موضع من الرواية نرى الحاكم ، المصنوع بالمصادفة ، يرغب في الاستئثار بالسلطة منفرداً ، ويسعى لقتل «القيم» على المملكة بالسم ، وهي مسألة تكررت كثيراً في تاريخ الاستبداد السياسي بمصر ! وفي الرواية نرى الحاكم وهو يدعى أن ثمة خطراً محدقاً بالبلاد ، ليستحث - على زعمه - همم الناس .. وهي مسألة طالما لجأ إليها المستبدون لضمان بقائهم بدعوى رد الأخطار عن البلاد ، حتى إذا حلت الأخطار بالفعل ، كان ما تعلمون من أمرهم .

.. من أحداق اللغوى ، وبكل أسى ، خرجت كلمات من شعر أمل دنقل :

يُرهَب الخصومَ بالجمجمة الجوفاء

والقعقة الشديدة

لكنه إن يحن الموت فداءً الوطن المقهور والعقيدة

فَرُّ من الميدان .

وحاصر السلطان ،

وأعلن الثورة في المذبح والجريدة !

قال السياسي : ومن الإشارات أيضاً ، حيلة السلطان لإحداث الفرقة في صفوف معارضيه ، وذلك

الرجال للواجبات الفراشية ! وفي (هاتف المغيب) يفكر «أحمد بن عبد الله» في وضع شعاره داخل غرف النوم ، كي يطلع على أحوال الرعية .. أو ليس ذلك - أيها الفيلسوف - ما توصلتم إليه في فلسفاتكم ، من أن السلطة تسمى للتوصل إلى كافة الأشكال المعرفية ، ومنها المعرفة الجنسية ، لتوظيفها في خدمة السلطان ؟

أجاب الفيلسوف : نعم ، لقد قال «ميشيل فوكو» كلاماً قريباً من هذا !

انتشى السياسي ، وأكمل : وهكذا الحال في كل الصور والتخييلات التي نظمها الفيطاني في الرواية ، كلها ذات مضامين ومرام سياسية . انظروا إليه حين يصف «المرثخل» ببلاده «مصر» قائلاً إنها بلاد قديمة الأركان ، راسخة الأعمدة ، بدعة الترتيب ، لكنها - بنص الرواية - تدور حول الفرد المتمكن ، وتستمد منه صيغ الوقت ! أليست هذه إدانة لتاريخنا السياسي الخاضع دوماً لسلطان الفرد ؟ فإذا نظرنا لقصة دخول «المرثخل» إلى مملكة بالصحراء ، وتولييه الحكم - مصادفة - وإعلاء شأنه ، وصنع ألقابه ، وجعله الحاكم الملهم ذا الألقاب الثلاثمائة والستين ، على عدد أيام السنة ، واختياره لقباً أثيراً هو «ابن الشمس» وقيام رعيته بتغيير صورته ، وتعليق كلامه - شعارات - في النواصي والمبادئ .. أليس ذلك كله ، بصرف النظر عن السياق الروائي المنمّم ، يدين ذلك التاريخ السياسي لبلادنا التي تصنع الطغاة ، الوافدين عليها ، على مر العصور . ولماذا تجعل الرواية دخول ذلك الحاكم - بالمصادفة - إلى البلاد ، من جهة الشرق ، وأليست هي الجهة التي دخل على مصر منها : صلاح الدين الأيوبي الكردي ، المماليك البرجية والبحرية ، العثمانيون .. إلخ . ثم ما حكاية هذه المرأة التي تملكك عليها - بالمصادفة أيضاً - ثم راحت مع قائد الأعداء بعد اختلاطهما في الخيمة ، أليست هي شجرة الدر !

قال الكتبي : هذه الواقعة تعائل ما جرى بين سجاح المتنبي ومسيلمة الكذاب ، وقصتهما بعد دخول

ما ورد في الرواية على نحو بديع . إذ استقدم الحاكم معارضيه ، الكفرة القائلين بفجرين : الأول كاذب ، والثاني حقيقي ! فلما جالس كبارهم ، وقربهم إليه ، انقسم الأنبياء إلى فريق يؤيد الحوار مع «ابن الشمس» وفريق رفض ، وفريق ثالث ساكت لم يعلق .. أليست هذه بعض الحيل السياسية ، إذ يلجأ الحاكم لاستمالة رؤوس المعارضة لتفريق أتباعهم ، ألم يفعل ذلك حكامنا المحدثون ؟ إن الواقع السياسي موجود في كل صفحات الرواية ، بهيمومه العظمى ، وبؤسه العميق .. ووعيه الحاد أيضاً ، فمن ذلك الوعي ، تلك الإشارة الذكية إلى وجود «جماعة سرية» في واحة «أم الصغير» وهي واحة مر عليها صاحب الرحلة ، لايزيد عدد أفرادها - ولا ينقص - عن ١٤٠ فرداً ! يريد الغيطاني أن يقول ، بغير مباشرة: إن كل مجتمع مهما كان صغيراً ، لابد فيه من أحزاب معارضة سياسية ، معلنة أو سرية .. وهذا وعي عميق بأمور السياسة ، انعكس في الرواية بشكل هامس لا يكاد يبين .

.. جاءت نظرات الناقد ، مؤيدة ، نقول ما معناه : نحن بالقطع لاختلف مع السياسي في قراءته ، بل هناك - مما لم يتوقف عنده - ما يؤيد قراءته ، كذلك الإشارة إلى لجوء الطغاة إلى تخلية معارضيه من المعارضة بالحبس الانفرادي ، وذلك ما نراه في النص التالي من الرواية :

«الشدائد تهون إذا تلقاها الإنسان بين جمع ، لكنها تعظم إذا قابلها منفرداً .. من هنا عرف الحكام ، القساة قلوبهم ، الغليظة أفئدتهم ، ما يعنيه حبس المرء منزلاً ، ممنوعاً من الحوار حتى مع نفسه ، عندئذ تسهل الإحاطة به » .

وهذا وجه آخر للتعبير عن انشغال الغيطاني بأمور السياسة ، بل أكثر من ذلك ، ما نراه من تصريح «جمال ابن عبد الله» وهو «كاتب عموم المغرب» بأنه

عاني الاعتقال زمناً في سجن السلطان .. ومع ذلك ، ففي الرواية أشياء أخرى غير السياسة ، فاسمحوا لي بإلقاء الضوء عليها .

.. تراجعوا جميعاً قليلاً للوراء ، كما يذآن للناقد بالكلام . فتقدم بعد أن أخذوا عليه موثقاً غليظاً بالآجلب نظرية نقدية معينة ويخضع لها الرواية ، وألا يستخدم العبارات النقدية الجاهزة للانطباق على كل الأعمال ، وألا يردد كلمات مستفزة مثل «التفتيت ، التحريك ، البنات ..» ، فوعد بذلك .. لكن : هيهات !

### وقفات نقدية :

قالت نظرات الناقد ، ما صورته : سوف أتوقف أولاً عند التسميات الواردة في الرواية ، في محاولة للدخول إلى عالمها عبر الأسماء ، فالأسماء - كما تعلمون - تعني في تكويننا الفكري والثقافي شيئاً مهماً ، فبالأسماء تظهر الأشياء من العدم إلى الوجود ، وبمعرفة الأسماء سجدت الملائكة وظهر فضل الإنسان . وبالأسماء يرتسم العالم في الأذهان .. فأسما اسم الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية «أحمد بن عبد الله ، جمال بن عبد الله» فقد تفضل (النفساني) بالكلام عليهما فأبدع في تحليلاته . لكنني أود الإشارة بخصوصيهما إلى أنهما ، وجاههما ، هما أسماء الذوات في الرواية ؛ وما عداهما من أسماء الأشخاص ، فكلها أسماء صفاتية .. أو هي تسميات مشتقة من طبيعة الشخص وأوصافه : الرجراجي ، ريان بحر ، اسمه مستمد من رجرجة الأمواج - والشيخ الأكبر ، الصوفي ، يستمد اسمه من تطابق وصفه مع صورة محيي الدين بن عربي ، المعروف عند الصوفية بالشيخ الأكبر - والشيخ الغريب المصاحب للرحلة يسمى في صفحات ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٤ باسم «الحضرمي» نسبة إلى بلاده البعيدة ، وفي صفحات غيرها يسمى «الحضرموني» نسبة إلى الموت الحاضر دوماً معه -

النسوة ، وأيام الممالك ، وزمن انتهاء دولتهم على يد العثمانيين .. هذا كله بالإضافة إلى الوعي بالواقع السياسي المعاصر الذي تفضل (السياسي) بالكشف عنه . إذن ، ما زمن أحداث الرواية ؟ بل : ما الزمن أصلاً ؟ هل أجد إجابة عند الفيلسوف ؟

أجاب الفيلسوف : الزمن ، كما يقول أرسطو ، هو مقياس الحركة ، والموجود الطبيعي هو الشيء المتحرك حركة محسوسة في الزمان .

قال الناقد : على ذلك يكون الزمن الروائي هو التاريخ الممتد ، ويكون «الموجود» في الرواية هو «الإنسان» الذي تحرك حركة محسوسة في الزمان العربي كله .. وهذا الإنسان لم يصنع الزمان ، بل ديمومة الزمن هي التي تطرحه في كل أونة في ثوب جديد ! إن الفاعل على الحقيقة ليس الموجود الطبيعي الذي تحرك حركة محسوسة في الزمان ، بل هي ديمومة الزمن التي تصنع الأحداث في جريانها الممتد ، اللانهائي .

أضاف الفيلسوف : لقد قال «برجسون» شيئاً بهذا المعنى ضمن كلامه عن الكيف والديمومة .

قال الناقد : الزمن إذن هو بطل الرواية ، فهو الذي ينضغط وينبسط ، وهو الذي يتداخل في الوعي ، وهو الذي يمضي في سريانه اللانهائي فلا نعقل منه إلا بعض الصور الآنية المثبتة في ذاكرتنا الفانية . ومن هنا ، نرى في الرواية «أحمد بن عبد الله» يخرج من واحة «أم الصغير» فيمضي عليه في الطريق زمن ، يظنه هو ساعات ، حتى يدخل المملكة العجيبة التي ستجعله حاكماً عليها ، وحين يسأل أهل المملكة عن الواحة ، يدهشون ، إذ لا توجد واحات على مسيرة شهر من هناك . أما البطل الآخر للرواية ، فهو المكان ، فللمكان في فصول الرواية حضوره الطاغى ، المتجسد ، بل : الفاعل .. ولذا لم يرد عبثاً في الرواية ذكر الحديث الشريف : «أحد جبل يحبنا ونحبه» ! فهي إشارة إلى

والرجل العالم بأحوال الطير اسمه : شيخ الطيور - والمقتنى للأثار والأقدام اسمه : قصاص الأثر - والذي ولد في تيس ، وترأس القافلة ، اسمه : آمر القافلة ، التيسى .. وهكذا . وهذا يشير ، إلى إثبات ذات إنسانية واحدة ، فقط ، لها تجليات «أحمد - جمال» أو «جمال أحمد الغيطاني» وما عداها صور وأشكال وصفات بشرية (حدق النفساني بتركيز شديد ! ) وسوف أتوقف أيضاً - يقول الناقد - عند بطل الرواية ، والبطلان في الحقيقة ، ليسا أحمد بن عبد الله ، وجمال بن عبد الله .. بل هما : الزمان - المكان ! والزمان التاريخي في الرواية غير محدد ، كما هو الحال في رواية الغيطاني السابقة (شطح المدينة) بل هو ، في الروايتين ، يعتمد تفضيل القارئ بخصوص زمن الأحداث ، فيأتي بإشارات زمنية متفاوتة ، بحيث لا يمكن تحديد تاريخ معين لمسرح الفعل في الروايتين . وفي (هاتف الغيب) تحديداً ، تتوالى الإشارات التاريخية لتضم ، في تجربة إنسانية واحدة ، عشرة قرون - وأكثر - من تاريخ الإنسان العربي ، فنجد قصاص الأثر ، المعاصر لرحلة الغيب ، معاصراً لتشبيد «الخورنق» وهو قصر النعمان بن المنذر في الحيرة ، الذي شيد في العصر الجاهلي ، وورد ذكره في أشعار القدماء .

.. بادر اللغوي بما معناه : نعم ، لقد ورد ذكر هذا القصر في قصيدة شهيرة للشاعر الجاهلي «المنخل الشكري» حيث يقول :

فإذا سكرت فإني

رب الخورنق والسدير

وإذا صحت فإني

رب السهبة والبحر

استأنف الناقد : وبالإضافة إلى هذه الإشارة الزمنية للعصر الجاهلي ، نجد العديد من الإشارات إلى عصر



كيان المكان، وتشخصه، وفعله. فالأمكنة في الرواية ذات حضور لا يغيب: القاهرة، الصحارى، الواحة، المملكة، الدروب، عيون الماء، محط الطير، ساحل اغيط .. المغرب الأقصى! ومثلما تداخلت شخصيتنا «أحمد بن عبد الله» و«جمال بن عبد الله» فى لحظة محورية فائقة، سوف يتداخل بطلا الرواية «الزمان» و«المكان» فى لحظة حاسمة مفيدة. ففي هذه اللحظة، قرب نهاية الرواية، يتكلف الوعى حتى يرى الزمان والمكان كلا غير منفصم، حقيقة فعلية لا تتجزأ.

أشار الفيلسوف: لقد ورد هذا الأمر فى كتابات الفلاسفة العرب، ثم وضع مؤخراً عند «صمويل الكسنדר» فى مقولة: الزمكان، أو الزمان المكانى .. ومن المعروف أن تلك الفكرة كانت الأساس الفلسفى الذى قامت عليه نظرية النسبية عند آينشتاين.

قال الناقد: واسمحوا لى أن أتوقف عند نظام القص وأسلوب الحكاية من خلال صفحة واحدة من صفحات الرواية - أنموذجا - هى صفحة ٢٤ من الطبعة الأولى، وفيها نرى أسلوب القص الترانى فى قول الغبطانى «يقول من خبر البرية وساح فيها .. ونظام الحكى القائم على النص القرآنى الممزوج فى قوله: «قبل دخول القافلة الصحراء، أنس من أمرها ودا ..» وهى عبارة تمزج الآيتين «أنس من جانب الظور ناراً» و«سيجعل لهم الرحمن ودا»، ثم استخدام الموروث الشعبى فى قوله: «إنها من أهم أركان السفر، الرفيق قبل الطريق ..»، كما نجد استدعاء كتابات الرحالة والجغرافيين العرب، عند ذكر بلدة تنيس وطبورها الكثيرة، اعتماداً على ما حكاه القزوينى وياقوت الحموى عن تلك البلدة.

واسمحوا لى - أيضاً - أن أتوقف عند الأعداد خاصة العدد (سبعة) ، ففي الصفحة السابعة من نص

الرواية المطبوع، نجد الملبى للهاتف وهو يصل إلى المغرب ومعه (سبعة) كتب عتيقة، ثم نراه يخلو إلى الشيخ الأكبرى (سبعة) أيام. وفى بدء الرواية تطالعنا حكاية الأشقاء (السبعة) الذين أبحروا جهة المغرب. وعند منتصف الرواية سنرى المحالك (السبعة) التى سيحكمها بمحض الصدفة .. وهكذا، يتكرر ذكر هذا العدد، ذى القداسة، ليطفى قداسه على النص الروائى. قاطعه الكتبى: ولكن العدد (سبعة) لم يتفرد بالقداسة. فالواحد فى (تساقيات) أفلوطين عدد مقدس، وهو مبدأ الوجود، والواحدة فى كتب الصوفية هى الصفة الإلهية الوحيدة التى يتمتع تجليها لمخلوق. والاثنان أيضاً عدد مقدس، ففي (محاورات أفلاطون المتأخرة) نجد الثنائى اللامحدود هو أول تنزلات الوجود، وهو الحاوى لكل الصور الحسية؛ وكذلك الأمر فى كتاب الزرادشتية المعروف باسم (الأبستاق) أو (الأفستا) حيث نرى «الاثنين» وهما: النور والظلام، أصل الأكران، على قول أصحاب هذه العقيدة المعروفة بالثنوية والثلاثة مقدسة فى الفلسفة لأنها اجتماع المثل الثلاثة الأولى «الحق، الخير، والجمال» والمباحث الثلاثة الكبرى «الله، العالم، الإنسان». وهو عدد ذو قداسة عند المسيحيين «الأب، الابن، روح القدس». ومنه عقيدتهم فى التثليث، كما نراه مقدساً عند الصوفية الفلاسفة القائلين بأن للذات الإلهية مجالات ثلاثة هى «الجمال، الجلال، الكمال» .. وهكذا، نجد كل الأعداد ذات قداسة!

أضاف الفيلسوف: مسألة تقديس الأعداد ابتدأت مع الفلسفة الفيثاغورية، وهى فلسفة يونانية ذات أصول شرقية، يرى مؤسسها «فيثاغورث» أن العالم فى حقيقته ليس سوى «عدد ونغم»، وأكثر الأعداد قداسة عندهم هو العدد ١٠ لأنه جوهر الأشياء، والعدد ٧ ذو قداسة أيضاً لأنه يشير إلى الزمان الحقيقى، والعدد ٤ عندهم يعبر عن العدالة، والعدد ٣ يشير للزواج!

احتفال المملكة بتحريك الدافع الجنسي الغالب منذ شهر لدى حاكمها ، وإدراكهم هذا الأمر فور وقوعه ، واعتباره يوم عيد قومي - ومن هنا ، فالجنس خروج من عالم التخيل الفانتازي ، إلى مشاهد مصورة على نحو هازل ، تبرز في توقيت مخصوص ، هو فورة الإغراب والسخرية في النص الروائي ، مما يعطى استراحة للذهن المكثود بمتابعة الرحلة العجيبة للمرحّل والمدون .. فهو يمثل : استراحة «أحمد بن عبد الله» الوحيدة ، في مرحلة معينة من رحلته ، هي مرحلة مكثه في الواحة واتخاذ زوجاً . واستراحة «جمال بن عبد الله» الوحيدة ، في واقعة غرامه بالمراهقة الهندية ، خلال عمره المجدب المقفر . واستراحة القارئ - أيضاً - في اطلاعه على تلك الوقائع الجنسية الخيالية الهزلية ، وسط جو التخيل العامر ، الجاد ، طيلة الرواية .

### ملاحظات لغوية :

بدأ (اللغوي) بأنه سوف يسجل بضع ملاحظات على نص الرواية من جهة اللغة . فكان في ملاحظاته دقيقاً ، موجزاً غاية الإيجاز ، واضحاً في بيانه ؛ قال :

الملاحظة الأولى ، هي شاعرية النص الروائي .. ففي الرواية الكثير من العبارات الشعرية المنظومة وقعاً وجرساً ، ولا يعني ذلك أن المؤلف تعتمد استخدام تلك التفعيلات الخاصة بالبحور الستة عشر ، وإنما هو - ربما لإدماجه قراءة الشعر العربي - ينظم الكلمات دون أن يدري . لكن الأهم من شعرية النظم ، شاعرية الروح ! ففي الرواية قصرٌ شفيف ، منسرح ، دافئ الألفاظ ، قصير العبارة بعيد الإشارة .

والملاحظة الثانية ، أن المؤلف أخذ بهجاء - على مستوى السرد - أسلوب الإنشاء المملوكي والتأليف الصوفي ؛ فجاوز ذلك مؤسساً سرده الخاص ، مع الإبقاء على بعض التعبيرات التراثية ذات الوقع الأخاذ .

عاد الناقد للرواية ، فقال : التقنية التي لجأ إليها الغيطاني في هذه الرواية مبتكرة وشائقة . فقد سار بالقص عبر مستويين متوازيين - في معظم الرواية - الأول مستوى «أحمد بن عبد الله» المرحّل ، الملي هاتف المغيب ، الطائح في أكوان العجائب ؛ يقابله مستوى «جمال بن عبد الله» المدون ، القعيد ، المسافر بخياله وتوقه . فكان التوتر الفنى الناشئ من توازي المستويين - حتى لحظة اندماجهما - ينقل القارئ عبر منظورين للعالم ، كُـلُّ منهما أغنى من صاحبه ، ويخلق في النص ثراءً فنياً ، يدعمه عنصر «التشويق» وحلاوة الحكى ، وذلك ما افتقدته الرواية العربية المعاصرة التي تجتهد وجهها مع انشغالها بمعالجة موضوع «المهر» ، وهو الموضوع الذي تعرضت له الرواية دون تجتهد وعبوس ، وإنما من خلال الفن الأصيل ، المشوق ، للحكاية العربية القديمة التي تنتقل بمهارة بين حجب الواقع وآفاق الفانتازيا ، دون الوقوع في تناقض مباشر ، أو هيمنة بنيات تراثية بعينها .. بل سعت الرواية إلى تحريك الموروث القصصى ، والاتقاط منه ، وإعادة نظم عقده بما يخدم سياقها الخاص ! وإننى أعتبر هذه الرواية ، حلقة متطورة في مسيرة الحدائث المعاصرة التي تتكى على الموروث ، وتجاوزة ! وهذا كل ما عندي حول الرواية .

نظر النفساني بلوم : لكننا نوقن أن تتوقف أيضاً عند «الجنس» في الرواية !

نظر الناقد معتزلاً ، وأضاف : لقد سهوت عن هذا الأمر ، مع أهميته ، فتقبلوا اعتذارى .. وبالفعل ، فالجنس يلعب دوراً مهماً في أدب الغيطاني ، فهو في (رسالة الصباية والوجد) بمثابة سقف العلاقة ومنتهى العشق . وفي (وقائع حارة الزعفراني) عنصر رئيسي لوقوع الحياة اليومية في صورتها الصاخبة ، واختفاؤه في (شطح المدينة) بالنسبة للشخصية الرئيسية علامة على انزواء الإمكانية .. أما في تلك الرواية (هاتف المغيب) فالجنس يلعب دوراً فريداً ، إذ يخفف من صرامة القص العام ، وجديته ، بما يحمله من طابع هزلي - كما في مشهد

قال الناقد : «قليلًا ما ينجحون !

.. انجحت الأنظار للناقد ، مستوضحة ، فأفصحت نظره عن الآتي : إذا أمعنا التأمل في نص أدبي ، سنرى المواطن المتضمنة تعبيراً عامياً ، تختلف - بلاغةً وروحاً - عن المواطن الخالية منها . وقد لا أعترض على العامة في ذاتها ، لكنني أرى في دخولها السياق الفصيح اقتحاماً يقلل من الوحدة البلاغية في النص ، ويضع المؤلف أمام ازدواجية السج على منوالين ، كليهما له رسومه وحيوطه وتشابكاته ، ويهذ النص بالإخفاق في سبك العامة بالفصحي ، ويعرضه لطغيان الروح العامة . كان اللغوي قد تراجع قليلاً ، فتقدم الفيلسوف .

### رؤى فلسفية :

أطال الفيلسوف الإطراق ، ثم أغمض عينيه برهة .. زم جفنيه ، ولما انفرج إطباقهما ، كانت عيناه تقول : الفلسفة تساؤلات عظمى ، والعقل الفلسفي لا يكف عن طرح الأسئلة العميقة ، ولا يكف عن الدهشة . وفي الرواية تساؤلات عميقة مثل : «لماذا يكون الموت فجراً ؟ كذا الميلاد في معظم الأحيان» .

نظر الكتبي للفيلسوف ، بما معناه ، اسمح لي سيدي أن أقطع استغراقك ، مذكراً لياك بما قيل من أن الفلسفة تبدأ من حيث ينتهي العلم ! والعلم ، سيدي ، أجاب عن هذا التساؤل في قول الإمام العلامة ، البحر الفهامة ، علاء الدين على بن النفيس ، وهو يشرح كتاب (الفصول) للفاضل أبقراط : إن اشتغال البدن بالمرض في الليل أشد ، لخمود الحواس ، وخمود القوى يكون فجراً ، ولهذا يقع الموت فجراً !

زم الفيلسوف جفنيه بهدوء ، وراح إلى بعيد ، ثم انتبه : نعم .. وقد يكون الأمر ، أن الفجر هو لحظة الميلاد العظمى ، والميلاد يتضمن - في عالمنا الأرضي - الموت .

والملاحظة الثالثة ، تخص عملية التخليق اللغوي ومحاولة استحداث الصيغ البلاغية .. وقد نجح المؤلف في ذلك ، دون أن يجرح جهاز اللغة ، كما في استخدامه كلمة «شروع» في عبارة : «تذكر صحبه ، وما سيصير إليه من شروع» .

تدخل الكتبي : سبق للفيطاني استخدام هذه الكلمة في قصة قصيرة له بعنوان (هلاتها) وصف فيها ما بينه وبين الحبيبة بأنه : شروع مدى .

أكمل اللغوي : لكن محاولة التخليق هذه ، تمسرت أحياناً ، وجرحت جهاز الصرف عند استخدام فعل «يطل» .. كما أنه جرح جهاز الاشتقاق ، حين استبعد جذر «أسى» واستخدم «أسينة» في عبارة : «حزن شفيف ، وأسينة ، وتحسر» .

والملاحظة الرابعة ، أن ثمة ألفاظاً طفرت في السياق ، خارجةً عليه ، ومنتردة على الجو العام للمعارات : كلفظة «مايو» حين وردت في عبارة : «خروجه عن موطنه جرى يوم الأربعاء ، التاسع من مايو ، منذ خمس وأربعين سنة .. إلخ» فجاءت لفظة «مايو» الأجنبية كنتوء في عبارة عربية صريحة ذات عقب أصيل . ربما أراد هو أن يصد منا باستخدامها ، ليكشف عن تغلل الآخر الغربي في الذات العربية ، كما قد يفهم أخونا (السياسي) أو أراد أن ينص على تاريخ مولده الخاص ، كما أوضح أخونا (النفساني) .. لكنها تظل ، من حيث الحس اللغوي ، لفظة ناتئة .

والملاحظة الخامسة الأخيرة ، أن الرواية بشكل عام لاتعاني من الهزات الأسلوبية الشديدة ، لأنها خالية في غالب أمرها من العامة . فالعامة من شأنها أن تأسر الأدب بحرسها وسياقها المخالفين للفصحي ، فإذا سجل بالعامة تعبيراً أو حواراً ، وعاد ليستأنف السرد الفصيح ، كان عليه أن يخرج من أسر الجرس العامي إلى آليات الفصحي ، وذاك أمر يحاوله معظم الأدباء ..

## حقائق اجتماعية :

بدأ الاجتماعى - كعادته - نشيطاً ، مرحاً ، أوماً محبباً للجميع ، بما يليق بهم من احترام (الاجتماعى أكثرهم شباباً وحيوية) ، ثم قال : لقد نظرت فى الرواية من واقع اهتمامى بالمجتمع الإنسانى ، فوجدتها عظيمة الانشغال بهذا المجتمع . لقد قيل إن الرواية خلقت فوق الواقع الفعلى ، وإنها اخترقت حجب الظواهر بأجنحة الخيال والفتازيا .. ومع ذلك ، فإننى رأيت فيها انشغالا ووعياً حقيقياً بأحوال الاجتماع البشرى ، أو «العمران» كما كان شيخنا ابن خلدون يقول ! ولتلاحظوا معى ، أن الصفحة الأولى من الرواية تشير إلى أن السلطان يعاقب من يجاهر بإمكانية عودة الإخوة السبعة ، أولئك الذين - كما يفهم من السياق - اتشحوا برداء المهدي المنتظر ، إذ يقول النص الروائى :

«بعض من القوم يشيعون يقينهم بعودتهم يوماً ، وأن كل شيء سيتبدل فور عودتهم» .

وهى لقطة ذكية تكشف عن أحد الأفكار الاجتماعية التى عاشت فى المجتمع العربى والإسلامى طيلة تاريخه الطويل ، وكانت الفكرة المحركة للكثير من الأحداث ، فى المغرب العربى - حيث مسرح هذا الجزء من الرواية - كانت فكرة المهدي ، وضرورة محاربته ، من المحركات الأساسية للأحداث فى العصور الوسطى ، ولقد اضطلع السلطان «يعقوب المنصور» الكثير من الأولياء الذين لاحت عليهم - أو دسّت - صورة المهدي ، فعانى من ذلك «أبو مدين الغوث» أستاذ ابن عربى .

.. قاطعه السياسى : تلك قراءة تاريخية للرواية ، فأين القراءة الاجتماعية أبها السوسيولوجى النشط ؟

قال الاجتماعى : إن دراسة «جذور المجتمع» هى من أولى المهام التى يتعين على الباحث الاجتماعى أن يضعها نصب عينيه . وفكرة «المهدي المنتظر» هذه ، التى

على أية حال ، فهناك الكثير من المواقف ذات الطابع الفلسفى فى الرواية ، وهى تعكس رؤية الأديب للكون . فمن ذلك ، أن الوعى الوحيد لبطل الرواية هو الوعى بالجبر ، يقول الغيطانى : «ما يعبه تماماً . أنه مأمور ، ملزم بالاتجاه غرباً ، بالمضى إلى حيث تختفى الشمس» ، ما من بديل ، وفى فقرة أخرى : «إنما هو مأمور ، مدفوع ، مسوق ، مرغم على الرحيل ..» ونلاحظ أيضاً أن صاحب الرحلة ، ومدونها ، كليهما «عبد الله» وهو اسم يحمل بين طياته الجبر ، إذ العبيد مجبورون ! ومنبع الجبر - فى الرواية - هو شعور الإنسان بأن ثمة تنظيماً علوياً يقدر له الأمور ، فالمرخّل «أحمد بن عبد الله» يشعر أن الحضرمى والتنيسى ، كأنهما على وعى خاص بما أمره به الهاتف «ارحل» وكذا الأمر عند الشيخ الأكبى . كل هذا دون إفصاح أو تلويح ، لكنه شعور خفى بالمنظومة المحتفية وراء الظواهر .. ومن هذا الشعور يدخل الإنسان عالم الفلسفة ، فإذا ازداد شعوره ، وطفى ، ولج باب الإيمان .

وإذا تأملنا مسألة «اليقين» فى الرواية ، من خلال بحث الراوى عن الحقيقة .. سنرى الأمر الواحد وهو ملفوف بعدة تفسيرات وروايات ، فقصاص الأثر ، وشيخ الطيور ، وتنيس ، والواحة .. إلخ ، كلها انعكاسات للعالم غير المفسر بحقيقة واحدة ، كلها تفتقر إلى يقين ملموس .. فلا يبقى للوعى إلا العكوف على ما يتجلى بأعماق ذاته من يقين داخلى ، وهنا ولوج إلى التصوف .

أثناء حديث الفيلسوف ، كان السياسى منشغلاً عنه ، بقلب بصره فى التقرير السنوى لمنظمة العفو الدولية ! ولما نظروا جميعاً إليه - باستياء - اعتذر عن عدم اهتمامه بابتسامة باردة .

لم يكمل الفيلسوف ، وأشار للاجتماعى بأن يتفضل بكلمته وتراجع هو خطوتين للوراء .

ورؤية الواقع على ضوءها « مع أن الواجب العكس. ولذا أخفق الباحثون المعاصرون في صياغة نظرية اجتماعية عربية، لأنهم بدأوا من النظرية الغربية التي استنبطت أصلاً من واقع الحياة الغربية .. بينما قام الأدب - متمثلاً في أعمال نجيب محفوظ، وغيره - بالغوص في الواقع الاجتماعي الفعلي، بوصفها خطوة صحيحة نحو فهم آليات الفعل الاجتماعي عندنا. أما الغبطاني، في (هاتف المغيب) وربما في بعض أعماله الأخرى، فهو يصبو من خلال الاطلاع على الأحوال الاجتماعية إلى الوصول إلى هدف بعيد المثال: معرفة الإنسان.

قال النفساني: هل هو هدفٌ مستحيل؟

رد الاجتماعي: هدفٌ عزيز!

وتقدم الكُتبي.

#### تصانيف مكثية:

اتسعت إتسامة الكُتبي حين ابتدأ بالقول: ها أنا أصبح الأخير في ترتيب الحوار، وكنتم دوماً تبتدأون بي .. على أي الأحوال، فالدوام على الحال محال! وإنني - كما تعلمون - شغوف بتصنيف الأشياء، وردها للأصول الموضوعية، وهذا ما سوف أفعله مع الرواية، فأضعها في موقعها من أعمال الغبطاني، وفي مكانها من الرواية العربية المعاصرة، واكشف عن أصولها في كتب التراث القديم، لنرى قدر توصلها مع هذا التراث الحي. فمن موقع الرواية من أعمال الغبطاني الإبداعية، لا بد أولاً من توضيح أمر: إن أدب الغبطاني له ثلاثة أنماط: الأول هو أدب الدفقة الشعرية الحارة، وهو ما يتجلى في أعماله الخاصة بأدب الحرب. والثاني أدب المنمنمات الموشاة بألوان القص وخيوط الحكى، كما في (رسالة البصائر) و (رسالة الصبابة) والكثير من القصص القصيرة. والثالث أدب الذات العميقة، حيث الغوص في أغوار النفس، والمروج من المحدود إلى

يشار إليها ضمناً في الصفحة الأولى من الرواية، هي واحدة من أهم الأفكار الاجتماعية التي ارتبطت بجذور المجتمع العربي .. وهي ليست فكرة شيعية، كما قد يهاجر للذهن السياسي، بل هي موجودة في المجتمعات السنية أيضاً؛ إذ هي صياغة انموج لحلم «المخلص».

تلملم الناقد، وقال: ما علاقة ذلك بالرواية؟

أجاب الاجتماعي: علاقته مباشرة، إذ لو تعلقت الرواية بهذه الفكرة / الحلم، لكانت قد اتخذت مساراً آخر .. لكن الغبطاني طرحها بعيداً مع أولى فقرات الرواية ليترك الإنسان - بعد ذلك - في مواجهة العالم، وحده، دون أمل في الفكك من سيطرة الجبر عليه. لو انفرست هذه الفكرة في بنيان الرواية، لأعطت رؤية مختلفة لأبطالها تجاه الكون، وأشاعت أملاً - ولو كاذباً - في مسيرة الرحلة.

وما الرحلة - يقول الاجتماعي - إلا سلسلة طويلة من الاطلاعات المتوالية على نماذج اجتماعية مختلفة، بكل تفصيلاتها، فترى: مجتمع القافلة، الواحة، المملكة، العكاكرة، المغرب الأقصى .. وغير ذلك؛ وتقابلنا في النص الروائي عبارات مثل: «ما أكثر ما اطلع عليه من معتقداتهم» ومثل: «عرف أحوالهم»، وانظروا إلى الغبطاني وهو يعدّد مجتمعات الهند والصين وسرنديب وبلاد الرخ وحزر النساء، ثم يقول: «يخطئ من يظن أنها عالم واحد، إنها عوالم مختلفة»، ويضيف في الموضوع نفسه:

«لهذا لزم الانتقال، القصد الظاهر: التجارة أو تحصيل العلم، ولكنه في الحقيقة يريد الإلمام بالإنسان».

فالإلمام بالإنسان هو الهدف الحقيقي من المعرفة الاجتماعية، ومعارف كثيرة غيرها .. وما تعمّر البحث الاجتماعي عندنا، إلا بسبب انطلاقه من «النظرية»

نجم الدين كبرى وهو يحارب التناثر بخوارزم ، القتال في مرج دابق ، حكايات المعاكيز .

تلك اتكاءات مباشرة على النص التراثي ، وتفصيل أمرها بطول .. ومن بعدها نجد الاتكاء غير المباشر ، كما في اكتشاف المرحّل - في آخر الرواية - للحقيقة التي أدهشته ، فقال : « ألم يكن ممكناً تلبية الهاتف في دار إقامتي » ، وهو أمر يذكرنا بما دار من حديث رمزي ، حين قال ذو النون المصري للبسطامي : « ما قعودك والقافلة قد سارت » قال أبو يزيد البسطامي : « ليس الرجل من يرحل مع القافلة ، بل الرجل هو الذي ترحل القافلة ، فإذا وصلت ، وجدته هناك ا » .. إن كماً كبيراً من الموروث العربي يتجلى بأشكال كثيرة في هذا النص الروائي الذي يضم بين دفتيه خلاصة الثقافة العربية في تواصلها .

عقّب الناقد : لكل كاتب مفرداته المعنوية ، فقد يستقى تلك المفردات من واقع الحياة اليومية المزدحمة ، أو من التقارير ، أو - كما في (هاتف المغيب) - من الأصول التراثية . لكن المهم في الأمر ، كيف يتم تشكيل تلك المفردات وتوظيفها في بنية النص الروائي .. ومن الممكن أن نضع مجلدات في بيان الأصول التراثية للتكوين البنائي في (هاتف المغيب) لكن الأهم ، هو بيان توظيف هذه الأصول .. الأصول ..

\*

كان النعاس يغالبني ، وقد وضعت الكفّ اليمنى على اليسرى ، وملت برأسي إلى المكتب المزدحم بالكُتب .. شيئاً فشيئاً ، كنت أغوص في بحر الغياب ، فتخفت عندي الحوارات ، وتلاشى الصور .

المطلق ، وهو ما نراه في (كتاب التجليات) وفي (منطع المدينة) وأخيراً في (هاتف المغيب) التي هي على صلة وثيقة بسابقتها ، وخطوة - بعدها - على الطريق نفسه .

وعن موقع الرواية من الأدب العربي المعاصر ، فهي دون شك تندرج ضمن الأدب الذي يتأسس على الذات ، ولا يسترب في منظوره ورؤاه . هي تواصل حقيقي مع التراث ، ونقله على المنهاج نفسه الذي اتبعه الغيطاني منذ (الزنى بركات) حتى هذه الرواية ، بدأه في وقت كان غريباً على الأدب الروائي أن يتواصل مع الموروث الثقافي ، وأكمله ، حتى جاء الوقت الذي ازدحم فيه الأدباء على التراث ، وصار لدينا تعبيرات مثل « الرواية التراثية » ، « التراث في الأدب » إلى آخر هذه التعبيرات التي تشير إلى تيار في الأدب العربي المعاصر ، كان الغيطاني - على حداثة سنه يوم بدأ - رائداً من رواده .

أما الرد إلى الأصول التراثية ، فهي مسألة لا تنتهي ، ففي الرواية مالا حصر له من وجوه الاتكاء على الموروث العربي - المكتوب والشفاهي - فهي على صلة أكيدة بأدب الرحلات : رحلة ابن بطوطة التي أملاها على ابن جزي ، رحلة ابن جبير ، رحلة النابلسي إلى ديار مصر والشام والحجاز . تلك هي الرحلة في المكان ، وهناك من بعد ذلك الرحلة العروجية في التراث الديني ، والإبداعات الصوفية مثل (منطق الطير) للعطار ، ومعارج ابن عربي المشوثة في كتبه . وهناك أصول لكلامه عن الطير في كتابات القزويني والجاحظ وياقوت الحموي . وهناك مالا حصر له من الاستشهادات التراثية « من معجم الأدباء ، عن فواخج الجمال ، وهناك مالا حصر له من الإشارات إلى : من مات وهو على المنبر ، استشهاد

# « الزمن الآخر »

## بين التاريخ واللغة

عبد العزيز موانى

الإنسانى - بوصفه فكرا - يدخل ضمن سياق التصورات، فإن كتابته تنقله إلى مستوى الصور. فكيف يمكن تحويل الزمن والعالم من أفكار إلى صور ؟

إن رواية (الزمن الآخر) محاولة للإجابة على هذا السؤال. فإذا كان الزمن الكونى فى الرواية يتحول إلى ظاهرة إنسانية ويصبح «تاريخا»، فإن هذا التاريخ بمعنى ما هو الإنسان مضافا إلى الزمن<sup>(١)</sup>. وإذا كان العالم هو مجموعة من الظواهر الفيزيائية، فإنه حين يضاف الإنسان إليه يصبح «واقعا». فالزمن والعالم فى الرواية شخصيان، بل منحايزان بدرجة أو بأخرى إلى الكاتب. وإذا كان العالم منحايزا إلى خالقه - الكاتب - فما هذا العالم ؟

من خلال الرواية نجد أن هناك تصورا للعالم ثنائى التركيب<sup>(٢)</sup> :

- عالم عابر : يتأسس على الوقائع والظواهر الخارجية .. عالم الآخرين.

« كلما كان الأدب عظيما .. كان  
شخصيا »<sup>(٣)</sup>  
لوسيان جولدمان

يقرر جولدمان أن الفردية الاستثنائية للفنان هى وحدها التى تستطيع أن تفكر ، وأن تعيش رؤية الكون حتى تنتهى عواقبها . فالتفاصيل الصغيرة والحميمة لدى الكاتب من الممكن أن تؤلف قيمة للعمل الأدبى ، وخصوصاً الرواية<sup>(٤)</sup> . ولكى تصبح الرواية شخصية ، فإن على الكاتب ألا يعتمد على الحقيقة المعاصرة وحدها فى استدعاء التفاصيل ، لكن ذاكرته الشخصية هى التى ينبغى أن تقدم له تلك التفاصيل ، التى تكون مبعثرة فى الزمان والمكان ، ليقوم بترتيبها حسب تصميمه الأدبى . وكلما تفوقت تلك الذاكرة - باعتبارها وهاء التجربة - على ذاكرة الواقع التى تقدم حقائق مجردة عنه ، كان العمل فى النهاية .. شخصيا .

وإذا كانت الفلسفة - حسب هيجل - هى معرفة بالتصورات فإن الفن معرفة بالصور<sup>(٥)</sup> . ولأن الحلم

- عالم مقسيم : يتأسس على الأحاسيس والأحلام .. عالم الإنسان الداخلي.

ربما كان طرح هذا التصور عن العالم هو مدخلنا الصحيح إلى عالم رواية (الزمن الآخر)، لما انطبعت عليه شخصية البطل من ثنائية الصراع بين متناقضاته الداخلية والعالم الخارجى.

و (الزمن الآخر) مرحلة ثالثة ومكملة لرائعة إدوار الخراط (رامة والثنين)، التى لم تكن سوى تعبير عن فرحه بالعالم، برغم الآلام الصغيرة التى طرحتها. وعندما انكسر هذا الفرح الرومانسى، وأصبح «الذبح متكررا ومبتذلا» فى هذا العالم الذى لا يكف عن الانهيار، فإن إدوار الخراط حاول أن يحدث كوة فى جدار هذا الفرح، كى يعاين منها هذا العالم مثلما يعاينه. لذا، فإن (الزمن الآخر) إلى جانب كونها شهادة على أن (اليسر الشخصى لم يعد بريئا)، فإنها شهادة على أن الفرح الداخلى أكذوبة موقوتة، لأنه (لم يعد لليأس الآن الحق فى أن يصرخ .. لأنه أصبح كاملا).

إن تلك النظرة إلى العالم الخارجى تؤكد أنها ليست رؤية شخصية، لكنها رؤية شخصية تطفئ فيها «الأنا» على «الذات»<sup>(٦)</sup>. وتحدد تلك النظرة من خلال تحليل علاقات الرواية إلى :

- علاقات تربط عناصر الرواية.

- علاقات تربط أجزاء النص<sup>(٧)</sup>.

حيث يقصد بعناصر الرواية - أية رواية - مجموعة العلاقات الجزئية التى تتحدد من خلال ترابطها - أو جدلها - رؤية الكاتب للعالم. أما أجزاء النص فيقصد بها «الزمان - اللغة».

أولا : العلاقات الرابطة لعناصر الرواية

«ميكائيل هذا .. صديقك هذا .. مهندس ترميم أثرى ، أم شاعر ، أم ثورى مهزوم ؟» بهذه الكلمات

المحددة بصف حسن - زوج رامة السابق - ميكائيل ، فهل خطأ ؟ إن ميكائيل نتيجة للصراع بين عالم الظواهر الخارجية وعالم الباطن يسقط تحت تأثير الإحساس بالإنتم ، فيحيله هذا الصراع إلى شخصية مركبة تتوزع بين مجموعة من القيم المتناقضة : بين عقل العالم وإرادته .. بين عزلته الوجودية واغترابه الرومانسى .. ثم إنه يقع ضحية للصراع المحتدم بداخله بين فكرة الثورة وهيمنة المطلق عليه . كذلك ، فإن الماضى و التاريخ ورامة هى ثلاثة أقيانيم تشكل وحدة العالم الخارجى الذى يواجهه ، وهذه الأقيانيم تستدرجه - هو الغارق فى عزلته الزمنية - إلى شركائها.

### ميكائيل - الماضى / التاريخ

إن ميكائيل مسيحي - كأنما رغماً عنه - لأنه يؤمن بأن «ملكوت السماء مهما كان يحمله فى مخيلته فهو مايزال بعد على متناول ذراع». لقد وضع حياته فى نقوش ورسوم تاريخية ، كما أنه لا يملك إلا «المساطر والصياغات والورق». الا أنه برغم هذه السيمترة - وربما بسببها - يبحث فى العالم العابر عن القيم المطلقة (العدالة - الحب - السعادة). وهو فى بحثه هذا يقع فى تناقض ، فبينما يرى أن هذه القيم ليست إنسانية «لأن كل ما هو إنسانى ملتبس وملوث» ، فإنه ينفى عنها فى الوقت نفسه أن تكون قيماً مطلقة !!

إن هذه التناقضات التى تتنازع شخصيته يمكن ردها إلى بحثه الدائب - بوصفه قبطياً - عن هويته التاريخية . وهو فى هذا البحث يضلح «أناه» الهاربة فى قطارات التاريخ المتعاكسة «الفرعونية - الإسلامية - العربية - الكونية». وعندما تفشل تلك الأنا فى مشروعها التصادى مع العالم ، فإنها تسخطاه - عن طريق الاحتماء الرومانسى بالماضى - إلى «الذات» التى تصبغ منبع الحقائق الإنسانية الكبرى .



(رامة والثنين) أن حبيبته «دائما واحدة .. مقدسة وحميمة ، ومستباحة ومبدولة لشيء غريب لا أعرفه ، بل أعترف به» ، وبالتالي فإن عطب النص وخراب الزمان - ومن بعدهما التجريس - يفسدان عليه توفقه الرومانسى إلى الماضى ، ويجبرانه على أن يظل مستنفراً - فى غياب حبيبته - لحالة النفى التاريخى «الكلام عنى كأقلية يغبطنى ، ويشيرنى .. لسا أقلية .. نحن أهل هذا البلد . وبهذا المعنى فإن المصريين جميعا قبط ، بغض النظر عن دينهم» . وهو يحاول الانطلاق من منفاه لاستعادة «الزمن / الهوية» ، وهنا تكمن مأساته الحقيقية . إن نقطة انطلاقه تكون دائما خلفه وليست أمامه . لذلك فهو حين يشاهد بعض الأتيكيات والنقوش الأثرية « يحس أنه قد عاد من حافة الغربة ، وأنه فى أرضه القديمة » . حتى علاقته برامة تخضع لتلك النظرة إلى الخلف ، حيث تستحيل إلى علاقة زمنية تربطه بالماضى ، أكثر مما يرتبط بالحاضر :

« كان قد عاش طوال عمره غريبا عن أرض وطنه ، وعرف لحظتها معنى أن تقول له امرأة يحبها: يا حبيبى .. عرف بين ذراعيها الخمسيتين - لأول مرة - طعم أن يكون فى أرضه .. »

والماضى بالنسبة لميخائيل يسير فى اتجاهين متوازيين : اتجاه قبطى ، واتجاه مسيحى . والقبطية وإن كانت تمثل هوية له ، فإن المسيحية تشكل فلسفته . وهو من خلال نظريته المسيحية إلى العالم ، لا يعانى ازدواجيته الحادة التى يعيشها بوصفه كائنا ثنائى الطبيعة . فهو يسمو بروحه فى محاولة للتوحد مع المطلق ، ثم ينحدر بشهوانية إلى درك الجسد . ومن خلال هذه النظرة أيضا ، فإنه - فى الجانب المثالى منه - يبحث عن القيم فى عالم لا يكف عن الانهيار ، إلى الدرجة التى يدين فيها حتى نبل العنف المضاد : « باسم أى براءة يرتكب العنف ؟ » . لذلك ، فإنه يدير

ولعل أكثر ما يعانىه ميخائيل - أو يعانى لأجله - هو قبطيته ، تلك القشة فى بحر مائج من الغزو التاريخى المستمر والمدمر . وهو حين يحاول ترجمة تلك القبطية - والمقصود بها المصرية - إلى مفاهيم العصر ، فإنه يعجز عن ذلك ، لأن النص التاريخى نفسه عاجز عن ذلك :

« نعمتك يا إيزة الليلة .. واستعادة مجد أوزير وقومة تخديه ، بينما المعركة قد حتم على حصرانها . لأوزير كمال فقدان ، وقد بترت عنه الحقيقة . إليك تاريخ شهونى المنتصب أعمدة وصروحاً ، يقطر بدم مآله النضوب على الشفاف والبرديات . لا أريد أن أقرأها الآن على مسامع الشمس ، بعد أن نالها العطب قليلا بخراب الزمان » .

فأوزير - رمز العدالة المطلقة - قد خسر معركته الأرضية وأصبح عليه أن يصفى حساباته مع هزائمه الإنسانية من خلال انتقاله إلى صيغة إلهية ، بعد أن عانى من كمال فقدان الإنسانى . أما ميخائيل المسكين - بأرضيته - فلا يستطيع أن يسوى حساباته مع تاريخه الشخصى ، الذى يحتشد له من خلال «شهداء دقلديانوس» ، باسم المسيح وتحت شارة الصليب .. فى صلصلة النواقيس ، والتجريس .. بتحملهم شعاراً بوزن خمسة أرباط ، وتوجيه وجوههم صوب كفل البخل ، فى المسوح السوداء والعمم السوداء . إن هذه الرموز المجهضة تفسد عليه حاضره ، فيصطنع فى حيلة - كبخوتية - رمزاً معاصراً يحاول أن يترجم به ماضيه المفقود :

« ليس البطرك مجرد رئيس طائفة دينية . ليس فقط خليفة القديس مرقس . هو أيضا رمز .. بل أكاد أقول الرمز الوحيد الباقى منذ آلاف السنين » .

إن العطب المادى الذى أصاب النص التاريخى ، هو عطب داخلى أصاب ميخائيل الذى يقرر فى رواية

الكثيرة التي سلبته تاريخه ، وبالتالي لا يستطيع الاستسلام لتعرض حاضره لذكرى غزوات أخرى تسرق آخر أحلامه ، أو على الأقل تتركها له شائنة . لذلك ، تظل المسافة بين ميخائيل وحاضره - الذى تمثله رامة - معادلاً « اللافرقة » التى تساوى دائماً « اللاندماج » .

والرواية تقدم رامة باعتبارها تمتلك وعياً مفارقاً لنشأتها الأرستقراطية : « كانت جدتى تسافر إلى باريس كل سنة فى الصيف .. وتأتى لى بجهازى كاملاً » . وهى - برغم هذا الوعى المفارق - تتوزع ما بين تصديق مشالها الثورى وتصديق غرائرها : « أنا أداة جنسية ممتازة » .

إن عمل رامة وثقافتها ونضالها ، كل ذلك لا يلقى خصوصيتها الجنسية ، بل على العكس يشحذها . ولأنها ثائرة بطبيعتها ، فإنها لا تقيم سوى بجسدها . وهى حين تخلع حزام عفتها الجنسية ، فإنها تتمسك بحزام عفتها الأخلاقية : « عندما يصبح الجسم حراماً وعورة وقذارة دينوية ، فأى فقر وأى جفاف كامل فى الروح ، وأى قسوة للعقل باسم الطهارة الشكلية ، باسم نسل مزعوم أنه مقدس » . وإلى جانب ذلك ، فإن رامة نوع فريد من النساء ، فهى تستطيع أن تبهج رجلها حتى تصبح بالنسبة له « فعلاً لا نقصان له » . وهى حين تتمتع باستقلالها وحررتها ، فإن ميخائيل يبدو إلى جانبها - على غرار النساء - كائناً رقيقاً ، أكثر منه مسيطراً ، رد فعل أكثر منه فعلاً . وهما إذ يتبادلان موقعيهما ، فإنها تظل مصممة على امتلاك زمام المبادرة بينهما ، حتى فيما يتعلق بإنهاء العلاقة المنتظر .

« لى رجاء واحد عندك .. عندما تجنى اللحظة لا تفعلها أنت ، لا تقلها أنت .. دعنى أنا الذى أقطع » .

ولأن ميخائيل يؤمن بالبحث والتكرار الأبدى ، فإنه يتبعث رموز ماضيه من خلال رامة « عشقوت

خده الأيسر للعنف السلطوى بعد أن أدار وجهه بأكملة بعيداً عن حلمه بالثورة . وعندما يراوده هذا الحلم القديم بين آن وآخر ، فإن نظرتة المسيحية تشكل رؤيته للحقائق : « للأنبياء والثوريين والذين يريدون تغيير الإنسان والعالم وجه الحنان القاتل » !!

وإذا كانت النظرة المسيحية تسيطر على الجانب المثالى منه ، فإنه فى جانبه المادى يقدر عنفه الجسدى : « تقول رامة : هل تعرف أنك جرحتنى .. ليلتها ، وجدت نقطة دم على » . فالعنف الذى يرفضه فى الجانب المثالى منه ، يمجده فى الجانب الفيزيقي . وهذا التناقض - الذى يؤكد ثنائيته - إنما هو تعبير لاواع ، يستعيز فيه بذكورته عن ضعف موقفه التاريخي ، وكأنها البديل الوحيد المتاح أمام عنته التاريخية .

### ميخائيل / رامة

« إن العمل الخلاق للفنان ، هو تحويل جمالى لرغباته الجنسية » (٨) .

فرويد

إن سلطان النظر إلى المرأة يحيل « الأنا » إلى « الآخر » ويبقيه على مسافة ما يستضيق أن يراه لكنه لا يملك أن يتوحد به (٩) . وتظل رامة امرأة لميخائيل ، لكنه حين ينظر إليها لا يرى نفسه ، بل يراها هى . وتبقى بينهما مسافة تسمح بالرؤية لا بالتوحد « حتى فى أوج شهوات الجسدين اللذين لا فرقة بينهما أبداً ، ولاندماج » . وتتسع المسافة بينهما بامتداد خمسة رجال ، يقفون حائلاً بينه وبينها ، أو بالأصح بين ميخائيل « القديم » المتشكك الذى يؤمن بالواحدية فى الحب ، وميخائيل الذى تريده رامة ، وهما يعيش بين ماضيين : ماضيهما الذى يعذبه ، وماضيه الذى يقهره . وهو لا يستطيع أن يتخلص من هذا الكائن القديم الذى يستعمره ، أو هو لا يريد ذلك . إنه يعاني من الغزوات

- إليزيس - مريم العذراء . كما أنه يعيش معها هويته المفقودة : « ما من أحد يجعلني أشعر بقبطيتي مثلك . في العادة أنساها » وأنسى أنني قبطي .. لكنني - معك - أحبها فجأة » . وعندما تستفسر منه عن أسباب ذلك يقول : « لأنك أنت .. لأنك مصرية .. المهم أحس معك بقبطيتي .. ولا أعرف كيف أقول هذا » . إن في تعبيرى : « لأنك مصرية » و « لأنك أنت » جلاء لمشكلة ميخائيل التاريخية التي يمكن أن تترجم التعبيرين معا إلى كلمة واحدة : الهوية . لذلك فإن « شهوتي ووجدى .. يقينى وعطشى - توحدى وانشقافى عبر السنين التي لا عدد لها ، ثم همى وحياتى الباطنة .. كل ذلك أتخلص منه معك » ، « حتى فى أقصى أيام التغريب والاستغراب ، أحس معك بهذا الانتماء الذى لا يكون له اسم » . ورامة - بذكاء الأثنى - تدرك ذلك ، لذا فإنها عندما تجهمز نفسها ، تقول : « ولدنا الجميل الذى لم يأت .. كان سيجمع كل عناصر مصر » . وبالتالى ، فإن فقد ميخائيل لابنه « حورس » يؤكد انشغاقه عبر السنين التي لا عدد لها . ولكن كانت رامة تستطيع أن تلهم شقاؤه ، فمن سوف يثأر له ؟

إن ارتباط ميخائيل برامة أكثر مما يخضع للأخذ والمطاء المتبادل والمتساوى بينهما ، يخضع للتكامل بين تناقضيهما . ويمكن أن نوضح هذا التناقض على النحو التالى :

ميخائيل	رامة
كائن مركب	كائن بسيط
فقدان الهوية التاريخية	وجود الهوية التاريخية
طوباوى - رومانسى	واقعية - علمانية
الإيمان بالبعث والتكرار	الإيمان بالحاضر فقط .

وإذا كان « التوحد معها بالجسد مطلقا » ، فإن التوحد معها - من خلال هذا التناقض - اتزان . ومن خلال هذا التناقض فإن رامة تعرى التباس فكرتى الثورة والإحساس بالإثم المسيحى لديه ، حين تواجهه :

« بل أنت الذى تحكى عن حلم مستحيل »  
فيه شريان عقلاى وشريان مسيحى ملتبسان ..  
أنت تحكى عن حلم مستحيل بقدسية ما ،  
وحرمة ما ، لا يمكن أن تنتهك للجسم البشرى ..  
أنت تقول إن العنف .. أى عنف - لا مبرر له ، وجريمة » .

ولعل أهم مظاهر التناقض بين ميخائيل ورامة يتمثل فى نظرة كل منهما للزمن ، فبينما الزمن دائرى ويمتد بالنسبة لميخائيل ، فإنه بالنسبة لرامة زمن خطى . إن كلا من الماضى والمستقبل لا وجود له داخل ذاكرتها ، فهى تعيش الحاضر فقط « وهى بهذا المعنى واقعية وعلمانية » . ورامة - من خلال هذه النظرة - تفاجئه بعد فراق امثد ثمان سنوات بأن « القربى الجسدية لا بد أن تبنى من جديد » . ولأنه كائن مركب ، فإن بساطتها تأسره . وهى - برغم نشأتها الأرستقراطية - تتعامل معه من منطلق هذه البساطة بوصفها « بنت بلد » . إن تعبيراتها على النقيض تماما من ثقافتها : « زارنا النبى - سألت عليك العافية - البساط أحمدي - خدامتك رامة ... إلخ » . وهى كما تمرى فى لحظة الوجد من كل ثيابها ، فإنها كذلك تتخلص أبدا من كل ما يعوق حريتها وبساطتها فى التعبير : « قال لها فيما بعد ، إنها تعمل أحسن ما تعمل ، وهى متجردة إلا من الجواهرات العارية » . إن تلك الجواهرات العارية هى ما تجعل من رامة نفسها .

ميخائيل الذى « يحمل رمح دون كيخوت المثلوم ، بيد دون جوان واحدى العشق » يعانى من أحاديته فى العشق ، فى مواجهة تعددتها . فهى - على حد تعبيرها - إحدى عاهدات القمر<sup>(١٠)</sup> . حيث يتخذ الجنس مظهره الإلهى المقدس الذى تصبح التعددية فيه إرادة إلهية . ولعل توزع رامة ما بين تصديق مثالها الثورى وتصديق غرائزها ، هو الذى يفسر تلك التعددية . فعندما

تدعيه رامة - ليس كائناً عقلانياً ، لكنه كائن ميتافيزيقي . فهو - مثل الملك الكاهن - يحمل غصنه الذهبي ويظل دائراً حول شجرة الغيبيات ، محاذراً أن يسقط غصنه ، أو أن يقتله العقل .. آخر المبيد الأبقين <sup>(١١)</sup> . إن دورته الدائمة حول تلك الشجرة ، هي التي تشكل نظره إلى الزمن .

وميخائيل يخضع لكل من :

العالم العابر : الذي يحكمه الزمن الموضوعي .

العالم المقيم : الذي يحكمه الزمن الشخصي .

وهو - نتيجة للصراع بين العالمين - معجز عن السيطرة على الزمن . وهنا تتدخل شجرة الغيبيات لتطرح له ثمرة للزمن ، من خلال تزاوج نظريته : نظرة الموروث ، ونظرة الوافد : الذي له قوة الموروث .

وبرغم أن ميخائيل يتساءل : « من أين لي بنعمة الإيمان ؟ » فإن هذا التساؤل يشير إلى تأكيد تلك النعمة ، لا نفيها . فالزمن الموضوعي - نتيجة لإيمانه - يستحيل داخل ذاكرته الباطنة إلى زمن إلهي .

إن نظرة الموروث - القبطي والمسيحي - إلى الزمن ، تعتمد أساساً على تجاوز الزمن الموضوعي من خلال « تأييد » هذا الزمن . والزمن من هذا المنظور مجرد وسيلة ليس إلا للعبور إلى ملكوت السماء ، انتقالاً من صيغة « ابن الإنسان » إلى صيغة « ابن الله » التي تحمل بذور خلودها الأبدى . إن هذا التجاوز ما هو إلا فرار من العالم العابر ، حيث القيم ملتبسة وملونة ، إلى العالم المقيم الذي يسيطر عليه الزمن الإلهي .. الخالد والأبدى . فالخلود والأبدية هما تاريخ الآلهة الذين يحملون صفات مطلقة ، أحادية الاتجاه : العدل - الحب - السعادة ... ، التي لا يشوبها الالتباس أو التلوث . وتلك النظرة الأبدية هي التي تسيطر على ميخائيل في جانبه ألهمي : « لم أعرف الحرية الكاملة

فشل حلم ميخائيل القديم بالشجرة ، فإنه التجأ إلى ميتافيزيقاه ، لأنه واحدى الحلم مثلما هو واحدى المشق . لكن هذا الحلم نفسه - بالنسبة لرامة - ليس مشروعاً قابلاً للفشل ، لكنه واقع مؤجل ، وقابل للتنفيذ . ولأنها متعددة ، فإنها لم تتخل عن حلمها القديم لكنها استبدلت بحلم الثورة الإنسانية المؤجل واقع ثوري جسدي ومحايث . وتلك الإحالة هي ثورة تقوم بها لحسابها الشخصي ، وتقود فيها جسدها لتحطيم الأغلال التي حاصرت خلال قرون طويلة . ورامة تهدف من إعلان هذه الثورة الفريدة أن تسلب الواقع : أعز ما يملك ، من خلال انتهاك « أئونة النص » .

بالرغم من إيمانها بالتعدد فإن ميخائيل يعرف أنه يحبها أكثر مما تريد . ربما لأنها بسيطة .. وربما لأنها واقعية .. أو لأن صدقها من نوع آخر يختلف عن صدقه . لكن المؤكد أنه يحبها لأنها « فريدة » ، وغير متكررة . إن فرادتها تكمن في أنها تستوعب كل متناقضاته من خلال تناقضهما معاً . فهما أشبه بحدى المقص .. كل منهما يسير في اتجاه نقيض لكن .. إلى التقاء .

ولأنه واحدى العشق فإنه يحاول دائماً امتلاكها . ولأنها رامة ، فإنها تظل غير خاضعة للتأميم الشخصي .

## العلاقات الرابطة لأجزاء النص

ثانية الزمن :

« إني أومن - وكأنما رهماً عني - بالبعث والعكرار الأبدى » .

### ميخائيل

إن ميخائيل الذي يقع ضحية للصراع المحتدم بداخله بين فكرة الثورة - بمفهومها المادي - وهمنة المطلق عليه ، لا يدخل أبداً لحظة اختيار بين طرفي الصراع ، لأنه قد اختار بالفعل . إنه - على العكس مما

إلا حين رضت نفسى على أننى قد فقدتها بالفعل ..  
فقداناً كاملاً » . وفقدان رامة الكامل مرادف لكونه  
فقدانا « أبدياً » ، لأن الحرية الكاملة « أو المطلقة »  
لا توجد إلا فى الأبدية . وعندما يصبح « كل قتيل  
خالداً ، وكل قاتل خالداً » ، تنتقل صفة الخلود من  
الأرضية كى تصبح صفة لاهوتية ، لأن كلا من القاتل  
والقتيل أبديان . ولأن الخطيئة الثانية - خطيئة قايين -  
قائمة ومستمرة ولا تنتظر « المخلص » ، لأن الخلاص لن  
يتأتى إلا بالتخلص من الواقع الإنسانى نفسه ، حيث يتم  
الاحتكام إلى ابن الله ، فيما فشل فيه ابن الإنسان .

ومبختل - على الجانب الآخر - يتعامل مع  
الزمن فى مواجهة العالم العابر ، من خلال كونه  
دورات متعاقبة ، بتخللها نظرة رجوعية إلى الماضى ، وهو  
بالتالى ينقل الزمن إلى مستوى التاريخ . لذلك ، فإن رموز  
الماضى تكتسب قدرتها على التواصل من خلال المزج  
بين الأبدية والتعاقب : « هل جف نهدك يا إيزيس ؟  
أحقاً نضبت حلمته ؟ بل قولك وخصوبتك وحنانك  
لا يفيض » .

ودائرة الزمن هى بالأساس رؤية إسلامية ، تعتمد  
على نص « من يجدد دينها » . وهذه الرؤية الوافدة ،  
أصبح لها - من خلال حوار خمسة عشر قرناً - قوة  
الموروث . ودائرة الزمن ناجمة عن إيمان ميخائيل  
بـ « البعث والتكرار الأبدى » . وهذا ما يجعل من  
الماضى زمناً للوحى ، وحاملاً للخلق الأكمل . إن كلا  
من الحاضر والمستقبل ليس إلا صورة مكررة من هذا  
الماضى ، قد تختلف عنه ، لكنه اختلاف تفاصيل  
لاختلاف حقائق . لذلك ، فإن ميخائيل يشعر « أن  
تقلب الهواجس ، والاعتراف بالإيمان والخطيئة ، من  
أقصى النقيض إلى أقصى النقيض ، كل مرة ، هو  
تكرار بكساد أن يكون آلياً » . كذلك ، فإن الانتقال من

« الهدر والسقوط » ، إلى التوفر والخفة والطيران بالفرح ،  
كسل هذا قديم جداً » . إلا أن ميخائيل عندما تتشابه  
سعادة الآلهة فإنه يتبنى مرة أخرى نظرة الموروث ، حيث  
يلتحق زمنه الخاص بالأبدية « حيث الكلام والحب من  
جديد ، والحكايات ، وتكاشف الجسدين » والأحاديث  
التي لا تنضب ، كلها لا تحدث فى زمن .. إيقاعها لا  
زمن فيه » .

إن هذا المزج المستمر ما بين دائرية الزمن وتجميده  
عند « لحظة الأبد » ، هو نتيجة طبيعية لرفض ميخائيل  
سيطرة العالم العابر عليه ، كما أنها تؤكد على سيطرة  
الحس المتأففىزبقى على عالمه المقيم . لذلك ، فإن  
خيالاته تتخذ أشكالاً أسطورية عدة . لقد كان ميخائيل  
فى لحظات الحب يشمر مع رامة بـ « المجد » ، حيث  
تنسفى الحاجة إلى أوراق التين « لأنه ليس فى الحب  
سوءة .. بل مجد » . ولأن المجد للآلهة ، فإن زمن  
ميخائيل المحاور للإنسانية ينتقل إلى « عدن المفتوحة  
الأبواب إلى مالا نهاية » ، ثم يستحيل إلى الأبدية : « هذه  
اللحظة الخاطفة ، ليس فيها زمن .. هى الأبد .. هى  
الباقية .. هى المطلق » . وهنا ، ينتقل ميخائيل بعالمه العابر  
بأكمله ليصبح عالماً مقيماً ، من خلال الانتقال بالزمن  
الموضوعى ، كى يصبح زمناً إلهياً : « الخلود خدعة ؟  
والديمومة حلم طفل لا يريم ؟ هما معى بلا انتهاء » .

إن هذا الانتقال المستمر من الدائرية والتكرار إلى  
الأبدية والخلود ، هو انتقال دائم من الماضى الإنسانى  
إلى المستقبل الإلهى ، حيث يتحول حلم ميخائيل  
الطوباوى بالثورة إلى حقيقة واقعة ، ولكن .. فى  
الأبدية .

وفى المسافة بين مستقبل وماضى ذوى طبيعتين  
مختلفتين ، فإن الحاضر لا يستدل عليه إلا من خلال  
صيغة غائبة ، ومفترضة .

## للغة/ الحدث الضد

« إن عشقى لهذه اللغة .. هو نوع من عشق الخونة ».

رامة والغبين

إن ما يميز أعمال إدوار الخراط أنها تفتقد تماما إلى الحكمة، بمفهومها الأرسطى<sup>(١٣)</sup>. وفقدان الحكمة ناتج أساسا عن افتقاد عنصر السببية بين الأحداث الجزئية، وبالتالي فإنها تفتقد الحدث الكلى. فهذه الأعمال ليست سوى هواجس وتخيلات فى لحظات عصبية من حياة البطل الذى يتنازع عالمان: عالم الواقع الذى يحيط به ويهدد بابتلاعه، وعالم الخيال الذى يقيم به دون أدنى أمل فى اختراق حصاره<sup>(١٤)</sup>. فعالم الواقع أقرب إلى دائرة تضيق باستمرار حول هذا البطل أما عالم الخيال - الملىء بالأحلام - فأشبه بدائرة تتسع باطراد حول مركزها الذى يقبع فيه البطل، فتستحيل الأحلام - مع هذا الاتساع اللانهائى - إلى نوع من الفصام. وتأتى محاولة البطل للخروج من الدائرتين المتعاكستين وإيقاف نموها السرطانى، لتوسع دائرة الواقع وتضيق دائرة الحلم. وإدوار الخراط ينيط باللغة للقيام بهذا الدور. وبالتالي، فإنها تتنحى عن وظيفتها الإبلاغية، كى تظل - فى انتفاء الحكمة - محل الحدث نفسه، وتصبح وحدها هى العنصر المهيمن داخل العمل « ووسيطا ما بين الحلم والواقع »<sup>(١٥)</sup>.

وإدوار الخراط - الذى يختفى خلف بطله عادة - حين يصف عشق ميخائيل للغة بأنه « عشق الخونة »، فإن تلك النظرة الخيالية للغة هى التى تجعله يحاول انتهاك قانونها السائد، فى محاولة لخلق لغة داخل اللغة، أو لغة ضد اللغة. فإذا كانت لغة « الوافد » تقدم لكل معلول علة، فإن لغة الانتهاك « تعتمد على الجمال المبثورة التى تفتقد عنصر السببية بين أجزائها. وهذا البثر هو الذى يدفع القارىء - المهيا لإعادة إنتاج

العمل - إلى محاولة ملء الفراغات داخل هذه الجمل، وبالتالي الدخول دون وسائط إلى وجدان البطل نفسه، ومعاينة دائرى الواقع والحلم فيه.

ورواية (الزمن الآخر) تبدو بأكملها كأنها عبارة شاسعة، واحدة وممتدة، ذات قدرة توليدية تجعلها اللغة العادية، وتتضمن - بشكل ما - مبدأ التوالد الذاتى للنص<sup>(١٦)</sup>.

وهذه القدرة بقدر ما تعطى أفقا دلاليا أوسع للنص، فإنها قد تحيل هذا الأفق الأوسع إلى أفق مفتوح، يحتمل الإضافة كما يتقبل الحذف. لذا، فإن إدوار الخراط - بعشقه الخائن للغة - يحاول السيطرة عليها، حتى تبادل العشق ولا تبادل الخيانة. ولأنها محاولة ناجحة عن وعى، فإن لغة إدوار الخراط - على العكس من تصور بارت<sup>(١٧)</sup> - هى مزيج مركب من الاندفاع « النية ». ولعل النية - أى التصميم المسبق الناتج عن وعى - تبدو فى هندسية الجملة بما تحتشد به من الفواصل، والإسراف فى استخدام الجمل الاعتراضية، ثم فى تقطيع الجمل على هيئة الأسطر الشعرية، وفى التقديم والتأخير، ثم فى استخدام ظاهرة « التجنيس » بشكل كثيف:

« .. أما هو، فقد استهزأ بما آل إليه مآله، إذ أدجت عليه الأشجان، وألوت به آمال موؤودة، وتألّت عليه آكام الآلام، فأولها بأنه ينوء بإرث أئم مؤنل الأوسى ... إلخ ».

إن استخدام « التجنيس »<sup>(١٨)</sup>، فى مقاطع اعتراضية عدّة - حيلة تاريخية، أكثر منها أدبية. وهذه الحيلة تضمننا فى مواجهة ثقافة الوافد، بتهاكها على المؤثرات السمعية للغة. وبالتالي، فإنها تعطى الكاتب الحق - بعد أن تعاطفنا معه - فى الخروج على تلك اللغة، بمالها من مظهر تاريخى مقدس، بل رفضها. أى أن هذه الحيلة تحمل - ضمنا - تلميحا إلى إعادة

إنتاج ثقافة الوافد ، التي لا يجب أن يعدو عشقنا لها ، باعتبار أن جميع المصريين قبط ، إلا أن يكون نوعا من عشق الخونة .

والنية - وإن كانت تنبع الصحن - فإنها أيضا تنتج « التوقيع » ويقصد بالتوقيع الإتيان بكلمة واحدة ، أو بمقطع صغير ، بعد مقطع أو مقاطع طويلة ، حيث تكون الكلمة - أو المقطع - هي « قسلة » تامة للمعنى (١٩) :

« فى الغضب والضيق والوجع ، وهما يصعدان السلم ، رأى فى الواجهة الزجاجية على الحائط الذى يرتفع معهما على السلم ، بين جرادل البحر الصغيرة الحمراء ، وجواريفها ، والكراسى القماشية ، وشمسيات البحر الملونة ، وكل عينات حواشى الوعد بإجازات الشاطئ ، ورمالها وأمواجها المزدحمة ، رأى ما يوه بيكنى مختزل (كذا) جدا » .

وعندما تنتقل اللغة لتصبح نتاج اندفاع ، فإن الراوى يبعد إلى ذاكرة بطله ، وإلى مونولوجه الداخلى ، بمهمة توسيع الإطار الزمنى للرواية ، بحيث تدخل فيه أزمنة متعددة ، ومتباعدة . ومن هذه الزاوية ، تبدو الرواية كأنها خليط من الأحداث . وتركيبية كهذه نجدها فى كل رواية تسعى إلى استعادة حياة بأكملها من خلال سرد أحداث قليلة ، وقصيرة المدى (٢٠) .

واللغة تنقسم بشكل عام داخل الرواية إلى : لغة سرد ، ولغة مونولوج ، ولغة دIALOGUE . وينتج عن هذا التقسيم ظهور ثلاثة مستويات للجملة : تفسيري ، وانفعالي ، وإبلاغى . فالجملة فى لغة السرد تعتمد أساسا على المستوى التفسيري . بينما تعتمد الجملة فى لغة المونولوج على المستوى الانفعالي . وعندما تنتقل الجملة إلى لغة الديالوج ، فإنها تعتمد المستوى الإبلاغى (٢١) .

والتقسيم السابق - لأغراض الدراسة - يعتمد أساسا على القاعدة العامة التى تربط كل جملة بمستوى ما ، داخل إطار الأغلب والأعم . ولعل التداخل الشديد بين لغتى السرد والمونولوج بالذات اللتين يصعب فصلهما بالتلقى المباشر ، هو الذى يجعلهما - فى أحيان كثيرة - يتبادلان مستوييهما .

ولعل أهم ما تتميز به اللغة عند إدوار الخراط أنها « لغة اعتراضية » ، نتيجة لازدحام الفقرة الواحدة بالكثير من الجمل الاعتراضية الكثيفة والمتعاقبة :

« فرضى الذكرى الفيزيقية - وحدها - حاضرة أبدا - تستعصى على تناول - وعلى التحكم - وعلى الإرجاع إلى الوراء - فيها نمرد ، وصلف لا يستدل » .

ففى الفقرة السابقة ، تكون الجملة الأساسية هى : « فرضى الذاكرة الفيزيقية ، فيها نمرد وصلف لا يستدل » . إلا أن هذه الجملة « القاعدة » تحولت إلى ما يشبه الاستثناء ، حين احتشدت بخمس من الجمل الاعتراضية !!

إلى جانب السمات السابقة ، فإن اللغة داخل الرواية لها ملامح متميزة ناتجة عن ثقافة إدوار الخراط المتأثرة بكل من : الموروث ، والوافد الذى له قوة الموروث . فالموروث ( القبطى والمسيحى ) يحيل الكاتب إلى تراثه القبطى ( الأسلوبية الفرعونية ، خصوصا كتاب الموتى ) ، ثم إلى تراثه المسيحى ( اللغة الإنجليزية ، واللغة الثوراتية ) . أما ثقافة الوافد ، فإنها تحيله إلى اللغة الصوفية .

إن الملمح القبطى للغة الرواية - الذى لا يختلف عن الملمح المسيحى - يعتمد أساسا على « تأييد » الزمن ، وتقديس الموت ، وتمجيد الآلهة . ومن خلال تلك النظرة تبدو الحياة بأكملها - وكذا العالم - مجرد

« ليس إلا الحيف والجموح والانشداد والانتهاك ، ووطأ زهر القلب ، وقمع الورد الساطعة » ، « فى هذه الهنة المتصلة ، حيث الفرح قليل . وحياتي ؟ هذا العطب فيسها من الأول ... الآن طاحت الأحلام والمنى ، ودرست رسوم الأخيلة » ، « أعرف أنه ما من صوت يجيب على صوتى .. لا يسمعى من أحبهم .. مازلت أضرب فى ساحة الأنواق الشاسعة ، لأرى لها شطا ولا حافة » .

ولكن كانت النظرة إلى العالم فى سفر الجامعة تختزل إلى تعبير « باطل الأباطيل » ، الذى يتردد بشكل كثيف خلال النص التوراتى ، فإن تعبير « اليأس » يتخذ نفس الدور فى رواية ( الزمن الآخر ) ، « اليأس قائم لا يحول » ، « ولم يعد لليأس الحق الآن فى أن يصرخ . إنه كامل » ، « اليأس الشخصى لم يعد بريفاً .. إلخ » .

إلا أن تأثر الرواية بلغة العهد القديم ينتقل من حالة التشرب بسفر الجامعة ، إلى حالة التشيع بسفر نشيد الإنشاد ، خصوصاً حين يسيطر الفرح على علاقة ميخائيل برامة : « أنت الفرح الذى فى هذه الحياة » ، « كأس من خشب ، مستوحش النبيذ أنت . طلبت نفسى فسفحتها لك » ، « جلست على عرش ساقيك الذهبين ، الذى تحيط به النيران والشاروبيم » ، « سربرى أخضر . عطرت فراشى بمر وعود وقرفة ، وحبك ثمرة حلوة فى حلقى » ، « رفع ساقيهما العبلتين . استسلامهما هبة وعطية . الورد السوداء المضرجة ، يلتفها الهدب الحملى الغامض . تفتحت له أوراقها الغضة ، التأمت عليه ، وتقطرت بنداها » ، « ألن يشرق على نهداك ساطعين بأمجادهما ؟ » « بخور الصندل والمسك المضطرب الذى يصعد ، ويظل معلقاً ، لا يصل إلى حضنك » ... إلخ .

طيف عابر . وهذه النظرة هى التى تصبغ النص بالملمح الجنائزى : « أرضى الطهور .. عندما يدخلك رمح رع المشرع الحارق تنقدسين ، وكل الاستباحات تتطهر » ، « أريد نظرتك إلى باقية فيما وراء الجسد .. فيما وراء الموت القريب .. ليس لنا موت كالنا » ، « فى الحضور الدائم للزمن الآخر ، أراها فى نقائها » ... إلخ .

أما الملمح الإنجيلى فلا يختلف دلاليها مع النظرة القبطية ، إلا أنه على المستوى الأسلوبى يعارض لغة العهد الجديد : « كأنه يرى - من فوق - جموع الشياطين الصغيرة تتزاحم حول فوهات المغاور الآمنة بحمبة الرب » ، « كان آدم الأول التورائى هو العقل . أما آدم الثانى فقد كانت له هبة الروح ، وظهر فى اليوم السادس . وكان آدم الثالث أرضياً ، وظهر فى اليوم التاسع والأخير ... » ، « العيد لا يأتى بعد ، على أننى أقيم له صلاة البرسمون ، التى تمجد الأفراح البائدة القائمة الترانيم » .

إلا أن تأثر الرواية بلغة التوراة ، ينتقل ليصبح تشرباً أكثر منه تأثراً . إن لغتى السرد والمونولوج حين تبينان المستوى التفسيري ، فإن لغة العهد القديم - خاصة سفر الجامعة - تطفو على السطح : « اليأس قائم لا يحول .. كأصحاب الخرق والرقعات أصرخ .. أيها الناس اقتلونى .. فيم تجدى الصيحة الساقطة سدى ؟ من أين لى بنعمة الإيمان ؟ » ، « مدينة الحدائق النفاة أشجارها متدلية بشمار الخطية ، وجياد المركبات الصاهلة على رخام الطرق الملوكية ، مازال فى حنايا هذا الجسم الملهب فى البرية ، غاديا صوحته الصحراء وشهوة القداسة » ، « براهين القلب ليست بمنأى عن العطب ، لماذا الشمس وتشببت الألم ؟ كلها لا تختمل » ، « كل شئ يخوننى وأنا أخون كل شئ » ، « إذا هربت من الرحمة ، فالرحمة تهرب منك » ، « يشق النداء قلبى شقين لا التقام لهما » ،



مشابهة أحيانا مع أسلوب ابن عربي : « لأنك عند كمال التحقق ، تبقي شوقا غير متحقق . وصبوة قابلة لتلتمام » ، « مترهجة في سريرتي .. جوهر واحد يحتمل المغايرة ولا يحتمل إلا الواحدة » ، « أعب من النهل الطامى بالرحيق المسكر ، وأظل عطشان أبدا . ما أقسى حسب السورد والظما .. اشتياق لا يسكن ، ولا يهدم » . وعندما تنتقل العلاقة بين ميخائيل ورامنة إلى ما وراء الفرح ، فإن شطحات أبي يزيد تلقى بظلالها على لغة الرواية : « عندما تسكنيني ، أشهد بنفيلك . ولست بقادرة - وأنت معي كلية القدرة - أن تسلبيني إياك » . إلا أن النظرة الصوفية الكلية يتم معارضتها بالتعبير : « سكر الهوى ، وسكر الخلود .. أنني لى أن أفيق من السكرين » (١٢٢) .

إن معارضة لغة الرواية - دلالياً وأسلوبياً - لكل من لغتي الموروث والوافد ، تمثل سمة أسلوبية أساسية لدى إدوار الخراط بشكل عام . ولئن كنا قد عرضنا بعض النصوص - على سبيل التمثيل - لتأكيد تلك المعارضة ، إلا أن مجرد العرض ليس كافياً ، حيث تتطلب هذه الظاهرة دراسة لغوية مقارنة .. مستفيضة ومتخصصة ، بما يضيئ عنه المجال في هذه الدراسة .

والملاحظ أن السمة الأساسية في تعامل إدوار الخراط مع لغة الموروث ، أن معارضتها تكون على المستوى الأسلوبى فى كل الحالات ، وفى بعض الأحيان فإن المعارضة تشمل المستوى الدلالي أيضا . وهذه السمة تنسحب على التفاعل مع لغة الوافد التى أصبحت موروثا بدورها . وإذا كان إدوار الخراط قد اختار رافد اللغة الصوفية بالتحديد من ثقافة الوافد لمعارضتها ، فإن هذا الاختيار لا يتعارض مع الإطار العام للموروث ، لكنه يكمله . فإذا كانت ثقافة الموروث تطمح إلى الغناء الدينى بفرض الخلاص ، فإن الصوفية تطمح إلى الغناء الدينى بفرض الوصول . ولغة الرواية لا تنحاز إلى رؤية صوفية بعينها ، لكنها كانت إطاراً لنظرات صوفية عدة ، على المستوى الأسلوبى أو المستوى الدلالي . والملاحظ أن بعض المصطلحات الصوفية تأنى بدلالاتها نفسها : « الفرح - السكر - الأحوال - التحقق - الواحدة - ... إلخ » والرواية حين تعارض لغة النفرى على الأخص ، فإنها تهدف إلى المطابقة معها على المستويين الأسلوبى والدلالي : « أسلم نفسك لى ، تجد نفسك وتجندنى » ، « عندما أفر منك ، أفر إليك » ، « على شفتيك وحدها أصطليح مع اسمى . لاصليح لى مع غربتى عن نفسى » ، « حين أجدها أجد نفسى ، وحين أفقدها أفقد نفسى » . ونحن نجد

## المواش :

- (١) الواقعية فى الإبداع الأدبى ، صلاح فضل ، الهيئة العامة للكتاب ، ص ١٣٧ .
- (٢) نفسه ، ص ١٧٥ .
- (٣) نصوص الشكلانيين الروس ، ت : إبراهيم الخطيب ، ص ٢٥ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، المغرب .
- (٤) الرواية التاريخية ، تأليف : جورج لوكاش ، ترجمة حماد الكافم ، ص ١٢٨ .
- (٥) كتاب الكرمل رقم (٢) ، محطة السكة الحديد ، تأليف شمعون بلاس ، ص ١٣٧ .
- (٦) الخطاب الروائى ، تأليف : ميخائيل باختين - ترجمة محمد برادة .
- (٧) نفسه - ص ٦١ .
- (٨) الواقعية فى الإبداع الأدبى ، ص ٨٧ .
- (٩) الخطاب الروائى ، تأليف ميخائيل باختين ، ت : محمد برادة ، ص ١٦٣ ، دار الفكر للدراسات ، القاهرة .
- (١٠) وردت هذه العبارة فى الطبعة الأولى من الرواية السابقة وأما والحقين .

- (١١) جيمس فريزر: الفصحى الذهبى، ترجمة: أحمد أبو زيد وآخرين، ج ١، ص ٢٢١.
- (١٢) وردت هذه العبارة على لسان ميخائيل فى رامة والفتين، الضبعة الأولى، لبنان.
- (١٣) كتاب الكرمل رقم (٢) صادر عن مجلة الكرمل، ت: شمعون بلاص، ص ١١٥.
- (١٤) نفسه، ص ١٩.
- (١٥) نفسه، ص ٧٤.
- (١٦) فضائيا فى الشفق الأدبى، تأليف: لك. كالفن، ترجمة: د. عبدالجبار المغلى، ص ٢١٧.
- (١٧) مفهوم بارت فى الكتابة فى درجة الصفر أن الفن نتاج اندفاع وليس نتاج نية.
- (١٨) يقصد بالتجسس التشابه الشديد فى الصور مع اختلاف المعنى، وذلك فى مثل قول الأعمش:  
ولقد غدوت إلى الحانوت بتمنى  
لما فسلّ فسلّ فسلّ فسلّ فسلّ  
ص ١٢٨، بناء لغة الشعر، تأليف جون كوهين، ت: أحمد درويش.
- (١٩) كتاب الكرمل رقم (٢) - ص ٣٣.
- (٢٠) العجربة الخلالة، تأليف: م. م. بوردا، ترجمة: سلامة حجازى - ص ١١٧، دار الحرية بدمشق.
- (٢١) الخطاب الروائى، ص ٢٢٠.
- (٢٢) النصوص الواردة للاستشهاد بين الأقواس كلها من رواية الزمن الآخر ولم يتم الإشارة إليها فى الهوامش لكثرتها.

# مراودة المستحيل وقصد القيمة

قراءة في نص بدرالديب ( من تجارب قمر الزمان )

. قصص واقعية من ألف ليلة وليلة .

## السيد فاروق رزق



ويضيف العنوان الجانبي تناقضاً آخر بين ما نعرفه -  
أو نظن أننا نعرفه - من « قصص واقعية » ، التي قد  
يتسع معناها ليشمل أنواعاً عدة ومتباينة من القصص ،  
وبين قصص ( ألف ليلة وليلة ) التي تندرج تحت نوع  
محدد من الأدب الفولكلورى هو المعروف بالحكايات  
الشعبية . فهل هذه التجارب تمثل فعلاً قصصاً واقعية ،  
وأى معنى من معاني الواقعية هو المقصود ، وأى واقع  
تمثله ؟ أهو واقعنا .. أم واقع من كتبها - أو كتبوها ، أو  
هو الواقع النصي الذي تفرضه « تجارب » قمر الزمان  
نفسها ؟ هل يمكن تقرير المستحيل فى إطار محكوم  
بواقع ما ، أم أن المستحيل يفترض أيضاً واقعاً ما يتجاوز  
ثنائية الوجود والوعى به ، ويبدو برغم حضوره الدائم  
مستحيلاً هو الآخر ، لأن حضوره لا يعنى خضوعه  
وامكان القبض عليه أو الإمساك به ، لكنه ينطوى أيضاً  
على قدر موجه وغير محدود من الغياب .

« ووقفت أرقب طائر الأخرى »

يتحرك على حافة النافذة

( من تجارب قمر الزمان - قصص واقعية من ألف  
ليلة وليلة ) ، هو النص الذى يشغل الفصل الرابع  
( تقرير المستحيل ) فى كتاب ( المستحيل والقيمة ) ،  
لبدر الديب .

ويضم النص نفسه أربعة كتب هى ( ليلة المستحيل  
- جوهرة الضياع - مراتب الوجود - مرايا الماضى ) .

وقبل أن نخدعنا مسألة الثنائيات - والرباعيات -  
لنقفز إلى استنتاجات مألوفة ومعروفة سلفاً ، فلنتأمل تلك  
التناقضات التى يحفل بها وبصراعاتها النص ، بل حتى  
العنوان نفسه الذى اختاره الكاتب لهذا الجزء من  
الكتاب ( تقرير المستحيل ) ، أو العنوان الجانبي للنص  
( قصص واقعية من ألف ليلة وليلة ) . فذكر المستحيل  
بما يتضمنه من معنى معجمى يشير إلى التحول والتغير  
وما يوحى به فى عقولنا من خيالات غامضة وملتبسة دوماً ،  
كل ذلك يتناقض مع صورة الثبات والوضوح التى قد  
يشى بها عنوان « تقرير المستحيل » .

« ولم يكن يرى في الأرض

بين البحور ،

غير ظلال نفسه التي لا تهدأ » .

وحين يقع الابن « قمر الزمان » في هوة الزيف  
نفسه يتساءل : « هل أصبحت أرى فلا أرى إلا  
نفسى ؟ » ( ص ٧٩ ) .

وبصرف أنه مقبل على خيانة الروح . وكان  
الامتلاك والتذكر والتفاف الروح حول نفسها في صورة  
تأبى رؤية ما هو كائن في الخارج ، أو تعرفه والامتزاج  
به ، هي خيانة أيضاً لهذه الروح نفسها لأنها تتضمن  
إنكاراً للوجود ، ونشداناً « لمستحيل بلا قيمة » .

كان الأب « يصنع في كل يوم حروباً

لم تكن لأحلامه حدود » .

وكان تلك الحروب جزءاً من أحلامه ، أو كان  
أحلامه هي الحروب نفسها ، ولم يكن في حروب  
أحلامه أو في أحلامه التي كانت هي نفسها حروباً  
فعلية ، قيمة تتعدى مجرد الفعل ، إنه « يفعل » ، لكن  
ليس لما يفعله من حروب أو أحلام قيمة تتعدى مجرد  
امتلاكه « السيطرة » ..

« وكنت أعرف ماذا يفعل ..

ولكن لا أعرف لماذا يعود أو يذهب »  
( ص ٦٢ ) .

وجود الملك شركان إذن كوجود الموج والعواصف  
والأعاصير ، تعرف ما تفعله ، وما يمكن أن تفعله ،  
لكننا لا نعرف أهدأ - على وجه اليقين - لماذا ؟

« كان أبى كالشر المطلق

نصف الوجود » .

وجوهري في منقاره الأبيض

واضحة قرية بعيدة كالمستحيل » .

كان هذه هي إحدى الصور القبلية في لاوعى كل  
منا ، بل في لاوعى الكتابة نفسها ، فكل كتابة هي  
نفسها مراودة لذلك المستحيل ، حلم بالإمساك به ، لذا  
تمتد الأيدي بشوق له ولهفة عليه ، وشعور موجع بأن  
مضى لا ينقضي ، وحرمان لا نهاية له ، ولا سبيل  
لتعويضه أو إنكاره والكف عن مطاردته .

هل نحن إذن إزاء أساطير قد صارت حقيقة معيشة  
وقرية لراويها ومتلقيها المفترض ، ومن ثم أصبحت هي  
ما يعرف كل منهما من قصص واقعية . أم أننا إزاء  
قصص واقعية تخفت وراء قناع الأسطورة ، واستترت  
تماماً حتى امتزج الوجه بالقناع ، فما عاد لافصالهما  
معنى أو حتى ضرورة ، بل صار كل منهما حكاية  
شعبية ، وواقعاً فردياً في آن ، وجهاً يختفى خلف نفسه ،  
أو قناعاً يتوارى وراء قناع آخر في دائرة لانهاية لها  
ولا تكرار فيها .

تلال التاريخ :

تبدأ « بتجارب قمر الزمان » بحكايا أبيه الملك  
شركان « على تلال التاريخ » ،

« على تلال التاريخ

في غير ما هو مسجل من صفحات »  
( ص ٥٩ ) .

هكذا يكون الأب منفياً منذ البداية خارج الكتابة ،  
ومن ثم محكوماً عليه بالوجود الممكن ، غير قادر على  
أن يتحقق برغم امتلاكه « كل شيء » تقريباً « كانت  
له السيطرة والحق » . كان يملك ، لكنه لم يستطع أن  
يخرج من دائرة الزيف التي تحيط به ، من انقسامه إلى  
وجود ووعي محاصر بذلك الوجود نفسه .

كأن الأب قد ارتضى لنفسه أن يقضى العمر سعباً وراء مستحيل بلا قيمة » ،

« فى كل أرض كان أبى قد ترك خراباً ليس بعده خراب » .

هل هذه هى النهاية نفسها التى تنتظر الابن حين يستبد به ..

« الشوق الأليم

إلى محض المستحيل » .

أهذا الشوق « سعى » لامتلاك المعرفة أم هو نتيجة لها ؟

## المعرفة والقول :

وفى كل يوم تتكرر صرخة أبى « كأننى لأعلم » . كان الملك شركان « يعرف » لكن معرفته لا تحول دون تلك النهاية التى « يعرف » أنه سوف يلقاها ، فمعرفته سعى لامتلاك مستحيل يعرف أنه لن يدركه ويعرف أن كل ما أدركه منه قبض الريح ، إنه يعرف خواء عالمه واستحالة امتلاك القيمة فيه ، لكنه يقبل تلك المعرفة ، وكأنها المستحيل الوحيد الممكن له أو المكتوب عليه . إننا لا نعرف شيئاً عن الأب سوى أنه قد صار .. كالشر المطلق ، نصف الوجود » . أما الابن فهو يبدأ بمعرفة « نصف الوجود » الذى احتله الأب .

« ولم أكن أعرف من نصفه الآخر

غير الظلمة والحلم الفريد

بأننى رغم كل شيء

قد أكون شيئاً آخر » .

ومن هذا الحلم تنشأ تلك المعرفة المبهمة بأن هناك « أخرى » ، جزءاً آخر منه ، امرأة أو دنيا .. لا أعرف من هى » .

تبدأ المرأة / الصوت فى الظهور ، وفى الكشف له عما يدور فى ممالك أبيه ، والفظائع التى اقترفها رجاله فى كل مكان ، لكن ما يفرع قمر الزمان حقاً هو اكتشافه « للجوانب الثلاثة لكل حديث » : القول والقصد والفعل .

هذه العناصر الثلاثة هى التى تصنع تجربة السرد الخفيفة ، فالفعل الحسى المباشر لا يخيف لأنه فقط موجود . أما السرد فهو ذلك الفعل الواحد المتعدد ، القول الذى يسجل فعلاً مفترضاً حدوثه فى ماضٍ يؤطره فعل الحكى القائم فى حاضر السرد ، وإذا ما كان هذا السرد مكتوباً انقسم ذلك الحاضر نفسه إلى زمنين ، حاضر خاص بالرواية ، وما يفترض من إطار زمنى لحكايته ، وحاضر آخر مرتبط بالقارىء ، وعلاقته بالنص الذى يقوم بتلقيه ، ومحاولته الإمساك بذلك المستحيل « القصد » الذى ينطوى عليه القول ، والذى ربما قد تغير بمجرد تحوله من مجرد نية ينطوى عليها ذهن القارئ ، لسرد تشارك فى صياغته اللغة وتصنع به ربما قدر ما يصنع فيها ، « فمجرد القول » - كما يقول حاسب كريم الدين - « تجديد لواقع يخلو منه القول » . نحن نتكلم عن شيء ، ونظن أن ما نقوله هو الشيء نفسه موضوع القول ، بينما ما نقوله عن الشيء يظل دائماً « عنه » ، ومن ثم خارجه . أما المعرفة الحقيقية فهى تلك التى تنطوى على توحد بين المعرفة والشيء موضوع المعرفة « كأن الموضوع هو فقط ما نعرفه عنه » بل إن العارف نفسه يبدو كأن ليس له وجود آخر وراء هذه المعرفة أو بعيداً عنها .

« وكانت يدى تعرف قبل أن تلمس

وتصنع باللمس كل ما تعرف وما تريد »

( ص ٦٨ ) .

هكذا تتخلق « سكونية » باللمسات المرید الذى يكتشف فى نفس لحظات الخلق هذه ، إنه ليس شيئاً

آخر سوى ما يخلق أو يصنع بيديه ، فمع كل حركة للبعد عنها كنت أحس أنني ساموت .

حين التقى قمر الزمان بسكينة عرف المستحيل الذى تنتفى عنده حدود الجوانب الثلاثة لكل حديث ، « القول والقصد والفعل » ، عرفه توحداً يتجاوز الزمان والمكان ، « وليس فيه ازدواج بين القول والفعل ، ولا سطح يفصل بين الداخل والخارج » ( ص ٦٦ ) .

هكذا تحدثت سكينة التى تشكلت بلمساته وتخلقت فيه قبل أن يعرفها . قالت :

« جهادك وجهدك سعادتك بى ، ومرضك وصحتك معرفتك بنورى ، وعندما يطلع الصباح ستلقى العالم بوجه جديد .. » ( ص ٦٩ ) .

فسكينة لا تعرف فقط ما يحدث وما تخفيه النفوس أو تنطوى عليه السرائر ، لكنها قادرة أيضاً على أن تمد البصر لتستشرف المستقبل ، وتنبئ به ، إنها تعرفه وكأنه حاضر معها أو فيها ، لكنها لا تملك أن تفعل شيئاً لتغييره أو إعادة صياغته ..

« قالت : سيكون لك أبناء من غيرى

قلت : لماذا تحكمين على بما لا أعرف ؟

قالت : أنا أعرف ، وآلامى بما أعرف لا نطاق » ( ص ٧٠ ) .

كأن المعرفة لا تنفصل أبداً عن الألم ، وهى الثيمة التى تذكرنا بعمل كلاسيكى مهم جداً لقراءة بدر الديب ، هو ( أوديب ملكاً ) لسوفوكليس ، الذى تربطه وشائج قوية بنص بدر الديب ( حاسب كريم الدين ) ، و ( قمر الزمان ) ، لا يمكن اختصارها فى مجرد تكرار لبعض الموتيغات الرئيسية أو الثانوية ، أو فى اتخاذ أحد فصول « إعادة حكاية حاسب كريم الدين » - [ الفصل الحادى عشر ] - الحكمة الأخيرة فى ( أوديب ملكاً ) ، عنواناً له « لا تحسبن أحداً سعيداً حتى يموت » .

وثيمة اقتران المعرفة بالألم : « أن تكون حكيماً يعنى أن تتألم » ، تتحول فى نص بدر الديب إلى مجموعة من الأسئلة التى تسيح فى فلك وتدور حول نواة مفترضة ومتوهمة أبداً ، فالألم - عند بدر الديب - ليس مجرد نمن يدفعه المرء كى يدرك المعرفة ، بل إن طلب المعرفة ينطوى على إدراك من النفس بأنها إنما تطلب الألم ، أو إدراك من الوعى بضرورة الخلاص من محض الوجود ، كى يوجد هو . إذ يبدو أن تفجر الوعى مرهون بالعدم ، أو أن العدم هو الذى يوجد فينا إدراكاً بأن هناك وجوداً . هكذا لا يبدو أوديب / قمر الزمان يتألم فى سبيل أن يدرك المعرفة على نحو غائى واضح بسيط ، بل إنه يخوض رحلته المقدرة بين مراتب العدم بوصفه شرطاً ضرورياً ومفروضاً لتفجر الوعى فيه . وتنبع المناسبة من إدراك الوعى المنصب على ذاته ، إنه خالق العدم والمعذب به فى آن .

قد تكون رحلة قمر الزمان سعياً وراء كأسه المقدسة Grail quest<sup>(١)</sup> ، تلك الكأس المراوغة التى كلما شعر أنها قد دنت منه مد يديه ، فوجدتها تزداد تأباً عنه وجفاء له ، وكأنما سعيه كله مراودة لتلك الكأس المستحيلة .. وكأن تلك الكأس نفسها لا تمنح المرء سوى معرفة ممترجة بالألم والحزن معاً . تتوزع حياته دائماً بين جهل بالمعرفة ومعرفة بالجهل ..

« هل أنا من جديد ، هذا الذى يعرف

ولا يعرف إلا ما لا يعرف » .

هذه العبارة الملتبسة قد تشير إلى أن كل ما يعرفه هو محض جهل ، ومن ثم فهو جاهل ، وهو يعرف أنه جاهل ، وهو يعانى من معرفته هذه ، وكلما ازدادت معرفته ازدادت معرفته بجهله . أو لعله يعرف بالفعل ، لكنه لا يعرف أنه يعرف ، وإنما ينظر فيعرف ما فى سرائر النفوس ، ويستشرف ما ينطوى عليه الزمن الآتى ، دون وعى أنه بذلك يطلب المستحيل ويتخلى عن الممكن ، أى أنه يترك المشاح دون أن يدرك أنه ما يعرفه ، وإنما

لم ينقطع ، فإذا به يترك دنيا زاد نائمة ، ويتخلى عما هو بين يديه ، ليتأمل الجوهرة ، ثم يتبعها وهي في فم الطائر ، في رحلة هي عين المستحيل ذاته ..

« وإذ بالطائر يتكلم من داخل فيقول

لقد آن الأوان لأن تتبعني إلى كل مكان

في رحلة للضياع لن تنتهي .. » .

### مراتب الوجود :

ليست هذه الرحلة سوى العودة إلى تجربة الخلق الأولى بل لما قبل الخلق ، إننا إزاء العناصر الأربعة للوجود ( الماء والشراب والهواء والنار ) . إنها العودة لما قبل الذكرى والمعرفة والأسماء . إنها نقطة الصفر ، أي محض الوجود ..

« لم يكن هناك موضوع للبصر أو الذكرى

لم يكن هناك أمام أو خلف ،

وامتلاأت روحى بهذا القدر من الظلمة ،

الذي كله وجود » ( ص ٩٦ ) .

هكذا تجاوزت الظلمة كل تصور للزمان والمكان ،

فكان العالم قد عاد جدياً لم يزل بعد يتخطى في ليج

« الظلمة المائية » . فهل يكتفى قمر الزمان بهذا

الوجود ، أم يقوده الشوق المستحيل لأن يعرف ، ولأن

يكون ما يعرف ، إلى بذل تضحية أخرى ليست سوى

الوجود .. كل الوجود ؟

في انتقال الراوية بين مراتب الوجود المختلفة يشهد

عدة تحولات ، هو نفسه بطلها .. فهو ينتقل من حال

إلى حال ، وفي كل مرة يتم مسخه إلى عنصر جديد

ليكون هو ما يحيط به نفسه ، ويظل السؤال هل هذه

التحولات « أمثولة » Allegory يشير كل عنصر من

عناصرها إلى فكرة أو عنصر ما موجود خارجها ؟ أم أنها

تشير فعلاً إلى تجربة واقعية ، بمعنى ارتباطها بالواقع

الذي يخلقه أو يعيد صياغته النص نفسه ؟ وهو السؤال

نفسه الذي يمتد ليشمل تجارب قمر الزمان كلها

ينصرف إلى ما بجهل ، غاضاً بصره عما يدرك أنه الممكن والمتاح ، وما يملكه فعلاً ، ليطارد ذلك المستحيل الذي بجهله ، والذي يكلفه في النهاية « كل الحياة » ..

### - جوهرة الضياع

« عندما كنت في حضني رفضت لي

أن أختفى أو أظهر كما يريد المستحيل

وأردت أن تصنع المستحيل عاجزاً عن أن

تقبله » ( ص ١١٤ ) .

عرف قمر الزمان المستحيل بل صنعه ، لكنه لم

يعترف لهذا المستحيل بحريته اللامحدودة ، أراد

للمستحيل أن يكون مقيداً بالمكان والزمان ، فتبدد ما

صنع وصار فقط مجرد ذكرى ، بعض من ماضٍ انقضى

وأنى له أن يعود ..

« وعندها أصبح المستحيل ماضياً ،

لا يعود ممكناً أو كائناً .

فمرابا الماضي تصرع المستحيل وتقتله »

( ص ٧٨ ) .

كأنَّ المستحيل لا يكون قائماً إلا في لحظة ما ،

هي لحظة الكمال المطلق التي تستعصى على آلة الزمن ؛

لحظة حرة تتجاوز حدود كل زمان ومكان (٢) ، ما إن

تؤطرها الذاكرة حتى تنتهي ونمحي ، كأننا إذ نتذكر

ننقض ما كان ، أو نظن أنه كان ..

« وحدته ، وأنا أنتفض ، عن ليلة المستحيل ،

وكأنني أريد أن أخلص منها للأبد » .

هكذا يروي قمر الزمان لدنيا زاد (٣) أخبار سكية

وما كان له معها ، فكانه يتنازل عن المستحيل الذي

أدركه وما استطاع عليه صبرا ، لكن شوقه إلى المستحيل

هكذا يتشكل الوعي بالزمان والمكان عاجزاً عن أن يكون محض وجود ثابت في أحد هذه العناصر الأربعة . إنه يظهر في صدمة الخروج من الماء ، والاصطدام بالطين أى حاصل امتزاج التراب بالماء ، يتحرك لون من الوعي .. مجهول لدى قمر الزمان نفسه ، إنه هو الطين الذي فيه . لعله إدراك أو حدس مباشر بأن الرحلة إنما هي في داخل الذات الأتمة التي تتعرف في كل مرتبة من مراتب الوجود عجزاً آخر فيها . تقول سكبنة :

« .. أريدك أن تجرب

وأن تعرف هذا العجز الذي فيك

لأن تكون .. بعد أن عرفت عجزك أن تحب » .

أليست تجربة الوجود الإنساني هي - في أحد جوانبها على الأقل - تشكلاً للوعي المرتبط بالمكان والزمان ، ومن ثم تخلياً عن ذلك الالتحام والتواصل المتحقق لكل موجود في ذاته . إن الوعي يبدأ منكسفاً على ذاته ، إدراكاً أولياً بأننا ما نعرفه نفسه أو بأن ما نعرفه ليس سوى أنفسنا .. هل يمكن للوعي ألا يقع إلا على ذاته ؟ » .

ثم تظهر الذاكرة ، وكأنها تضمن وجوداً مفترضاً - وواقعياً دائماً - للعدم ، إن الذاكرة تنطوي على الوعي بأن ما يتذكر - أو ما يفترض أنه كان - لم يعد موجوداً ، ومن ثم يصبح الإحساس بالفساد هو أعلى مراتب الوجود ، غير أنه ليس سوى وعي بالعدم (١) .

وتصل المفارقة إلى ذروتها حين يستعيد البطل جوهرته ، في اللحظة نفسها التي يثق فيها أنه لا يمكن أن يكون ، وكأن الجوهرة - التي يكتشف في النهاية أنه كان مكتوب عليها اسمه - رمز للمستحيل ، الذي ما إن يدرك حتى يضيع ، وما إن يستعاد حتى يفقد قيمته ، لأنه لا يرى سوى منعكساً في مرآيا الماضي و« مرآيا الماضي تصرع المستحيل وتقتله » .

وقصصه « الواقعية » . إن براعة بدر الديب - الفنان لافيلسوف - تتجلى في قدرته على الاحتفاظ بذلك التوتر الناجم عن عدم استطاعة المتلقى الوصول إلى إجابة محددة حتى بعد الانتهاء من قراءة العمل ، فهناك عدد من الإجابات الممكنة عن هذا السؤال ، لكن يظل كل منها محض احتمال لا يوجد في النص ما يؤكد صحته تماماً أو ينقضه وينفيه نفيّاً قاطعاً ، بل هو جائز ومقبول ، بالضبط كأي قول يعارضه أو ينفيه .

\* عناصر الوجود :

- |   |   |
|---|---|
| <p>(١) الماء</p> <p>« وظلت مياهي التي أصبحتنا<br/>تحركني فكانني أمتد أو أطوى<br/>في داخلي ، الذي لا أعرفه ، أطراف<br/>المكان ، ليصبح مجموعاً في لحظة ، هي<br/>كل الزمان .. » ( ص ٩٦ ) .</p> | } |
| <p>(٢) الشراب</p> <p>« أنا الواقع فيه هو كل المكان ،<br/>وأنا الذي أقول هو كل الزمان .<br/>ويتحرك لون من الوعي لا أعرفه<br/>بأنني هو الطين الذي أنا فيه » .</p>                             | } |
| <p>(٣) الهواء</p> <p>« هيا تقدم وارفع<br/>فأنت الآن هواء لا يمسك به شيء » .</p>   | } |
| <p>(٤) النار</p> <p>« كانت النار ، نار خالصة بلا حس<br/>ولا وعي ،<br/>وكان الضوء الذي تشعه ،<br/>لا يسقط إلا على نفسها .. »<br/>***<br/>« هل يمكن للوعي ألا يقع إلا على<br/>ذاته ؟ »</p>    | } |

\* العودة :

« وعرفت أنني لا يمكن أن أكون ،  
غير هذا الوعي المحدود بالزمان والمكان .  
ووجدت نفسي أنهادي ساقطاً .. » .



فيها المرء فيرى ما كان .. بينما حياته تذوب في نقطة الحبر هذه وتمضي ، وهو ينظر إليها « عارفاً أنها لن تعود » .

هكذا خسر قمر الزمان سكينه التي جاءت في النهاية « في ثياب عجوز هالكة » ، « بفم متهدم الأسنان » ، وأعطته ما ختم به مأساته ، فرأى المستحيل الذي طلب ، وشهد دنيا زاد تمسخ بجعة بيضاء ، وتركه لتمضي بلا عودة . إن القسوة التي يحويها المشهد الأخير - غرز الإبر - تعبد إلى الذهن تلك الرحلة المخيفة بين مراتب الوجود ، فهي الصورة المقابلة ، المستحيل - بلا قيمة - الذي يطلبه الوعي ، ولا يعثر عليه إلا بين مراتب العدم ، فكلما ازدادت القسوة ، كبرت الخسارة وارتفع الحس بالفقد .. حتى نصير الجوهرة في النهاية رمزاً للمستحيل بلا قيمة ، الذي لم يعد حتى مستحيلاً .. بل صار مجرد ذكرى للمستحيل ، وصورة لكل زيف يقدمه لنا الواقع على أنه القيمة أو المستحيل .

\*

في الأسطر الأخيرة من تجارب قمر الزمان تعليق ختامي لسكينة التي تقوم هنا بدور الكورس في المأساة اليونانية ، وكأنها تلقى الحكمة أو الدرس المستفاد من التراجيديا . نكن يبدو أنه من الخطأ أن يصدق القارئ على كلامها هنا باعتباره خلاصة السعي Quest أو الحكمة المستخلصة من تجارب قمر الزمان ، وإنما في اعتقادي أنها نوع من المحاكاة الساخرة Parody لدور الكورس في المأساة اليونانية ، لأن سكينة هنا طرف مشارك في تجارب قمر الزمان ، فهي ليست مجرد معلق أو صوت خارجي يعلو على كل هذه التجارب ، ومن ثم يملك سلطة إصدار الأحكام عليها . لكنها جزء من المستحيل الذي عاينه قمر الزمان فيه أو صنعه من نفسه ، ولم يقدّر على احتمالات وجوده ، ومن ثم فقد كلفتها تجارب قمر الزمان - مثلما كلفته « كل الحياة » - فهل

لكن هل الجوهرة رمز للمستحيل الذي نصنعه بأيدينا أو نتوهم أننا قد صنعناه ، أم هي صورة الكمال التي تدفعنا لأن نخوض مراتب الوجود ، ونأبى إلا أن نعالها .. نمسكها حتى ولو أمسينا على أطراف العدم . كأن الجوهرة إنما وجدت لتضيق وتدفع بقمر الزمان لأن يتبعها في رحلة الضياع التي يعرف بعدها أن الزمان والمكان قد لعبا به ، وأن دنيا زاد التي عاد إليها لن تكون التي تركها إلا إذا قبل النسيان ، وتخلي عن رغبته في أن يعرف ، وكأنه مطالب هنا أيضاً بأن يختار بين الوعي والوجود ، بل إنه يتجاوز هذا كله ، فلا يكتفى فقط بمعرفة ما كان ، وإنما يطلب أن يكونه .

« أنا لا أريد أن أعرف بل أريد أن أكون

كل هذا الذي كان ، وأن أراه

ملء العين ، وأن أسمع به بكل أذن »  
( ص ١١٠ ) .

هكذا يتبدل موقع الجوهرة الرمزي ، نقول

دنيا زاد :

« .. أصبح الكل ملكك من جديد حتى الجوهرة » .

لقد صارت الجوهرة هي المتاح والممكن ، بينما النظر في « مرايا الماضي » هو المستحيل الذي لم يعد قمر الزمان يطلب غيره ، برغم أن إدراكه يعني قتل المستحيل نفسه ونفى القيمة عنه ..

« وكأن الذي كان أيام الضياع ،

هو كل الذي أريد أن أكونه أو لا أكون » .

أليست هذه صورة « واقعية » نعيشها وندركها كأننا لا نفعل سوى أن نطلب ذلك المستحيل مهما كلفنا من عذاب ، ومهما خسرنا في سبيله « .. من حب أو وجود أو معرفة » . أم أنه صورة لما نتمنى أن يكون واقعاً ، نقطة الحبر التي تتحول إلى مرآة ، ينظر

فقد كلفنى كل الحياة .

أو يكمل قراءة ما قالت ، سكينه واضعاً فى اعتباره  
أن هذه ليست سوى قراءة واحدة محتملة للتجارب ،  
ولكنها ليست خلاصتها أو المعنى الوحيد لها ، وكما  
يقول بدرالديب فى مقدمته :

« وليس بعد هذا الكثير مما يمكن أن يقال ،  
فالأوراق

كلها فى يدك واللعبة لعبتك » .

تملك سكينه بعد كل هذا التورط فى النص أن تصدر  
أحكاماً أو تمنع خلاصة التجربة . إن القارئ يتوقف  
عند قول قمر الزمان :

« ووقفت أنظر خلفها عارفاً أنها  
لن تعود

وأنتى وفى يدي الجوهرة

قد أصبحت وحيداً تماماً فى كل الوجود ،

وأن هذا المستحيل الذى ارتكبت ،

## العوامش

(١) السى وراء الكأس المقدسة فكرة مستمدة من أسطورة أو مجموعة من الأساطير التى تدور أهلها حول كأس - أو إلهة - استعمله المسيح فى العشاء الأخير ، ثم جمع فيه بعض من دماء المسيح بعد الصلب . وللكأس فيما يزعم الأساطير قدرة سحرية على الاحتفاظ بهذه الدماء وتجديد شباب المرء والاحتفاظ بقدراته الجهرية لأجل غير مسمى ، وليس المهم هنا هو الوقوف عند قدرات الكأس السحرية والمعجزات التى يمكن أن تحقق لمن يذله ، لكن المهم حقاً هو طقس السى المرتبط بالكأس الذى يفقد أنه إحدى الصور المرتبطة باللازمى الجسمى للبشر . ولا يعتمد بدرالديب هنا على الإشارة بشكل مباشر للأسطورة ، لكن بطله يمر بالطقوس نفسها التى تربط بجهرية السى المقدسة . فالأسطورة هنا ليست نوعاً من الاستعارة ، ولكنها واقع ميمس ، بحيث لا يبدو أن لغة الفصل بين ما يعيشه البطل من تجارب وما قد يمر به البطل الخيالى للأساطير من طقوس فى رحلة السى وراء المستحيل ( الكأس المقدسة ) ، بل لا يبدو أن لغة تبايناً أو انفصالاً بين هذه الأساطير الواقعية جميعاً ، والواقع الذى يعيشه القارئ الخيالى للنص .

إذا تبدو تجرمة السى وراء معنى النص كأنها أيضاً سى وراء كأس مقدسة لا يمكن أن تنال ، وإن لم تكن القراءة سوى حلم بإدراكها ، والفرق بينها لا ينفى التباين عنها ، واستحالة الإمساك بها ، تلك الكأس هى المعنى أو المعاني الممكنة للنص . كأن النص لا يكفى بأن يخلق من أساطير واقعة ، بل يجعل من قارئه بطلاً للأساطير صانعاً لها ومصفاهاً بها فى آن .

(٢) قمر الزمان ولور المكان :

إننا أمام عنصرى الزمان والمكان اللذين يصبغان الوجود نفسه ، إنهما القيد الذى يحول دون إدراكه المستحيل . وفى ارتباط الزمان بالمكان ، أو فى هذا الانصهار والامتزاج ، نوع من تجاوز المعنى الجولى - الفاعل ، للتواصل فى المكان والزمان معاً . كأن فى امتزاجهما ما يخلق على مجرد وجودهما .

(٣) دنيا زاد :

دنيا زاد هى البديل الطبقي لشهر زاد فى الحكاية ، أو هى التى تقوم بدورها فى . حكاية قمر الزمان ، وهى امرأة تقود وتنفعل وتمارس الحب حتى تهزم الرجال . وكشهر زاد يحولها السر - الجوهرة ، التى تجلب الحكاية التى يود شهر زاد أن يفسد ، بكارتها . كأن كليهما ( قمر الزمان - شهر زاد ) يحاول الوصول إلى جوهرة ما أو لئلا يحول تلك المرأة / الأحبة .

لكن بينما تتكون فى الحكى غابة شهر زاد ، فإن الحكى هو هلاك دنيا زاد . فشهر زاد تحكى ما بلغها من آخرين ، إنها خارج الحكاية ، تصف وتعرف وتروى بعضاً مما تعرف . أما دنيا زاد فإنها لا تحكى ، بل تحاول أن تقتل الحكاية / الماضى ، تسمى لأن توارىها الغراب ، وحسن تظهر الحكاية وتروى جسدتها الملعوب بالإبر السحرية ، فإنها تهالك وتضع جمعة بيضاء كبيرة ، وكأن الكشف معنى هلاك التجربة ، ومن ثم هلاكها هى نفسها .

# جماليات التشكيل

## الزمانى والمكانى

### لرواية « الحواف » \*

إبراهيم نمر موسى



#### مقدمة :

وبجدر هنا قبل الولوج إلى عالم الرواية، وما يكتنفه من أحداث وشخصيات تتشكل من خلال الزمن والمكان، أن نتعرف أنماط الزمن وطبيعته، وأن نتعرف المكان وطبيعته، لكي نرى فيما بعد كيف يؤثران تأثيراً حاسماً على شخصيات الرواية وأحداثها.

يقسم الزمان إلى ثلاثة أقسام رئيسية هي : «الزمن الفلسفى المنطقى، الزمن التقويمى الفلكى، والزمن اللغوى»<sup>(١)</sup>. فالأول : هو النظر فى الزمن داخل الوجود المادى أو خارجه، وأعنى بذلك الوجود المتصور. أما الثانى : فهو آلة قياس الإنسان للأحداث والخبرات، مثل أحداث الطبيعة والتاريخ. وهذا النوع يقترب مما يمكن أن نطلق عليه «الزمن التاريخى» الذى يمثل ذاكرة البشرية؛ أو هو عدد السنوات التى تسلط الرواية عليها الضوء. وبذلك يكون هذا النوع من الزمن، زمناً موضوعياً مستقلاً عن خبراتنا الشخصية، وإن كانت حياتنا تتشكل من خلاله. أما النوع الثالث : فهو صيغ تدل على وقوع

يكون الزمن والمكان القصصيان، باعتبارهما نسقين داخل بنية الرواية، مجموع الأحداث والمواقف التى تتشكل عبرها العلاقات الإنسانية، وما يكتنفها من صراع داخلى / نفسى أو خارجى / اجتماعى . ذلك أن الفعل الإنسانى فى أغلب مستوياته وأنماطه، لابد أن يكون مقترناً بزمان معين، ومكان محدد، سواء أكان الزمن هو الزمن التاريخى الطبيعى، أم الزمن القصصى النفسى، حيث تتداخل هذه الأزمنة - أحياناً - فى بناء الرواية ليتولد عنها حركة درامية تتحدد من خلالها مصائر الشخصيات، وما تقوم به من أفعال وأعمال تؤدى إلى حركية الحدث وتطوره . ولذلك كان الفن القصصى بصورة عامة من أكثر الفنون الأدبية التى تتوسل بالزمن والمكان فى التعبير عن النفس والعالم.

\* للكاتب عزت الغزاوي ، صدرت عن اتحاد الكتاب الفلسطينيين - القدس - الطبعة الأولى ١٩٩٣ م .

لكن يستطيع الروائي أن يعترف منه<sup>(١)</sup>. أما الثاني : فهو زمن المشاعر والأحاسيس التي تثيرها الأشياء الخارجية، حيث تكرر الذاكرة إلى الماضي الذي نراه «وقد تحول إلى مادة تشكيلية للملامح الشخصية في اللحظة الراهنة بل ملامحها المستقبلية»<sup>(٥)</sup>. أو بمعنى آخر، هو الزمن الذي تخضعه الشخصيات لأحاسيسها الذاتية، وتفرغه من طبيعته ومذته الثابتة، لتصبح الوحدات الزمنية غير متتابعة وغير ثابتة الطول. وبذلك تكون التقنية الزمنية من عناصر التشكيل الجمالي للرواية.

أما على مستوى تقنية المكان في الرواية، فإن المكان الروائي يختلف في طبيعته عن المكان الواقعي الذي نشاهده أو نعرفه، لأن الكاتب، وهو بصور الواقع، يعتمد عنه ليخلق عالماً جديداً. ولذلك تعتبر الرواية انزياحاً عن عالم الواقع، حيث يعتمد الكاتب بها إلى عالم متخيل بعيد عن الواقع ومفارق له، فتكون قراءة الرواية تبعاً لذلك رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، إنه «عالم خيالي من صنع كلمات الروائي ... له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة»<sup>(٦)</sup>، حيث ترتبط الشخصيات ارتباطاً حميماً بهذا المكان، أو قل هذا العالم المتخيل، ولكن بدرجات متفاوتة، وبهذا يصبح لهذه الأماكن قبضة شعورية خاصة، تعكس وجهة نظر الشخصيات، وتحدد سلوكها وأبعادها الداخلية والخارجية.

## أولاً : جماليات التشكيل الزمني في الرواية :

### (١) رواية بلا افتتاحية :

يحمل العنوان السابق مفارقةً فنية شائقة يدركها القارئ منذ الصفحات الأولى التي يبدأ فيها قراءة الرواية؛ حيث يجد نفسه، وبصورة مفاجئة وكلية، في قلب الحدث القصصي، وأمام شخصيات مجهولة لا يعرف

أحداث في مجالات زمنية مختلفة، ترتبط ارتباطاً كلياً بالعلاقات الزمنية عند المتكلم التي يمكن تخديدها<sup>(٢)</sup>. وبهذا نرى أن الزمن اللغوي يتطوى على أبعاد مكانية، لأن المتكلم عندما يقوم بإصدار فعل «التكلم» لابد أن يكون في مكان ما. على أن هذه الأبعاد المكانية اللغوية، قد تجد صعوبة في تخديدها بالدقة نفسها التي يمكن بها تحديد الزمن؛ لأن للزمن آلات قياسية خاصة به، هي الصيغ والمركبات التي تدل على الفترة الزمنية من «ماضي وحاضر ومستقبل» بعيد أو قريب، وهذا هو جوهر الزمن القصصي مع اختلاف بسيط وهو «أن الزمن القصصي لا يعتمد هذا الترتيب أو هذا التتابع المتسلسل، حيث يتم الخلط بين هذه الوحدات الزمنية الثلاث، كما سوف نرى فيما بعد حين نقوم بتحليل الرواية.

كما أن الزمن القصصي قد يطول أو يقصر، وهذا يرجع إلى مدى إحساس شخصية ما، داخل الرواية، بوقع الزمن عليها، وهذا ما يمكن تسميته بـ «الزمن النفسي»؛ فالدقيقة الواحدة قد يكون وقعها على الشخصية نفسها طويلاً وثقيلاً قد تتعدى سنة كاملة، وقد تمر السنة على شخصية أخرى مر السحاب. وبهذا نرى أن الفعل يتضح فيه الزمن وضوحاً تاماً، لأننا نستطيع أن نتعرف وقت وقوعه، أما الأماكن لم يبن لها فعل، «أي أن الفعل اللغوي يصدر إشارات زمنية، ولا يصدر إشارات مكانية»<sup>(٣)</sup>. هذا على المستوى اللغوي، أما على المستوى القصصي فالكاتب يحدد مكان وقوع الأحداث في بنية الرواية. ونتيجة لكل ما سبق، يمكن تحديد الزمن من الناحية الفنية بتقسيمه إلى قسمين رئيسيين كما نقول سيزا قاسم، الأول : الزمن التاريخي الجغرافي، والثاني : الزمن النفسي الروائي. فالأول يمثل العالم الخارجي الذي يسقط عليه الروائي عالمه التخيلي باعتبار أن التاريخ ذاكرة البشرية، مدون في نص له استقلاله عن الأدب،

نحو السيارة قال لى : «لا تستغرب إن جئت  
لزيارتك ذات يوم» (ص ١٨).

وقد يكون الراوى قد شاهد عباس - كما اعتقد -  
فى أحد مخيمات اللاجئين الكثيرة المنتشرة فى الدول  
العربية، وقد يكون ذلك فى بيروت أو الأردن على وجه  
الخصوص :

«وكلما أقنعتُ نفسى بمناسبة معينة عدت  
رفضتها، لكن مناسبة واحدة بقيت أقوى من  
غيرها. كان ذلك فى «معدية» حيث مخيم  
مؤقت للنازحين بعد النكسة» (ص ١٨).

على أن هذه الشخصية وهى شخصية المدعو (ع)،  
أو كما عرفت فيما بعد بـ «عباس»، تبقى من  
الشخصيات الجاذبة والمثوقة للقارئ، لأن الكاتب لم  
يضعها بلحمها وشحمها أمام القارئ، ولكنه بقطر عليه  
أبعادها وصفاتها من حين لآخر، ولا تكتمل هذه الأبعاد  
إلا بانتهاء الرواية. ولذلك يمكن اعتبارها أحد الرموز  
المهمة المكونة لعالم الرواية بما تحمله من نبيل وإخلاص  
وفان فى خدمة الشعب الفلسطينى، سواء أكان ذلك  
على المستوى السياسى أم على المستوى الاجتماعى.  
فعلى المستوى السياسى، يلاحظ القارئ شدة ارتباط هذه  
الشخصية بالأرض الفلسطينية، من خلال مساعدته  
للمهاجرين الفلسطينيين فى العودة إلى ديارهم ووطنهم :

«يقولون إنه يساعد الشباب فى العودة إلى  
الضفة الغربية .... المهم أنني عدت بالفعل،  
وكان هو دليلى، صحبني مع الغروب، وعند  
الفجر كنا أمام الشارع المؤدى إلى نابلس»  
(ص ١٩).

أما على المستوى الاجتماعى فقد كان يساعد  
الناس ويقف وراءهم للعشور على مسكن أو خيمة، أو  
فض منازعة ... إلخ. ومن ذلك قول فؤاد :

«رأيتُه قبل أيام فى مكتبى ... جاء مع امرأة  
هدموا بيتها، ورفض أحد أن يعطيها خيمة ...

عنها شيئاً» حيث يستغنى الكاتب عن الافتتاحية الطويلة  
التي كانت تعتبر مدخلاً رئيسياً للرواية الواقعية، يتعرف  
من خلالها القارئ عنصري الزمن والمكان، والأبعاد  
الداخلية والخارجية للشخصيات، وعلى طبيعة الأحداث  
التي تنتظم الرواية، ليصبح لها كيانات خاصة ومحددة،  
حتى لا يفاجأ القارئ بأمر لم يعهدها من قبل.

وبناء على ذلك، نرى أن الكاتب يفسارق رتبة  
الواقعية فى تقديم الأحداث والشخصيات والزمن والمكان،  
ويدخلنا مباشرة فى عالم قصصى مجهول، ويضعنا أمام  
شخصيات غامضة، وأغنى بذلك شخصية المدعو (ع)  
الذى ترك رسالة للراوى وأصدقائه، موقعة بهذا الحرف،  
يقول فيها :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أخى فؤاد، ماذا  
لو شربنا القهوة فى بيت رأفت؟ مساءً.  
٨٨/١/٢٥ - أخوك» (الرواية ص ٨).

ويعلق الراوى على هذه الرسالة قائلاً : «وكانت  
الورقة تحمل توقيعاً غريباً لم يظهر منه غير حرف العين»  
(ص ٨). ولذلك تبدأ الحيرة أو التساؤل عن كنه هذه  
الشخصية التي لم يتعرفها القارئ، بل لم يتعرفها الراوى  
أيضاً وأصدقائه، ولذلك نراه يقول فى موضع آخر من  
الرواية : «من يكون عباس هذا» (ص ١٦). ومن هنا  
تبدأ عملية الاحتمالات التي يثها الراوى عبر الرواية من  
حين لآخر، كأن يقول :

«لماذا لا يكون هو «عباس» الذى رأيته  
قبل أيام قليلة فى مخيم الدهيشة حين  
ذهبنا لنحضر جنازة «محمد القاسم»»  
(ص ١٦).

أو قوله فى مكان آخر من الرواية :

«خيل لى يومها أن امرأة نادته «عباس»، حين  
انتهينا من دفن الشهيد، فحين ودعته أسرعنا

لكن إبراهيم لم يكن يعلم شيئاً عن الجانب المالى فى الموضوع» (ص ٩٩ - ١٠٠).

إلا أننا رأينا فؤاد يسير فى هذا الطريق حتى النهاية، مما أدى إلى استشهاد أحد المطاردين - إبراهيم فوزى - صديق فؤاد فى النضال سابقاً.

ومن الجدير ذكره أخيراً، أن الكاتب يقترب فى روايته من الرواية «متعددة الأصوات». وتعدد الأصوات من التقنيات الروائية الجديدة التى ابتدعها «دوستوفسكى» فى رواياته، حيث تحمل شخصيات الرواية إيديولوجيات متناقضة ومتضادة، لكل شخصية رؤيتها الخاصة وجهة نظرها المتميزة، ومنظورها المتفرد تجاه الكون والعالم. ويحدث ذلك كله دون أن يتدخل الكاتب لفرض رؤيته بتقديم المدح أو القدح لإحداها :

«فإن الأبطال الرئيسيين عند دوستوفسكى داخل وعى الفنان، ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان، بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة... إن وعى البطل هنا يقدم بوصفه وعياً غريباً» (٧).

وبهذا يكون الكاتب موضوعياً إلى أقصى حدود الموضوعية، لأنه يكون غائباً بفكره عن النص الروائى، حيث يدع الشخصيات تتصارع دون أن يوحى بتعاطفه مع شخصية ما، أو نفوره من شخصية أخرى. على أن الكاتب وسط هذا الغياب الذاتى على مستوى الرواية التى لا يمزج فيها صوته بصوت الشخصيات، يجعل منها وجوداً خاصاً، نراه متجلياً فى الإمساك بخيوطها، ولكن دون تدخل فى أفكارها أو مصائرهما. وهذا ما حدث فعلاً فى الرواية - موضوع الدراسة - لأن الكاتب، لم يصرح بنفوره من شخصية فؤاد، أو تعاطفه مع شخصية إبراهيم فوزى المطارد من قوى الاحتلال فدفع حياته ثمناً لحب الوطن فى نهاية الرواية. إلا أن الكاتب لم يستطع استثمار هذا المناخ الصراعى، وهذا الاختلاف الإيديولوجى بين

بقى جالساً فى غرفة الانتظار حتى اقتنعا مندوب الصليب بصرف الخيمة لها» (ص ١٨).

تبقى هذه الشخصية على المستوى الفنى والإبداعي إحدى الشخصيات التى تتناقض مع شخصية فؤاد، ذلك المناضل القديم الذى تنكر بعد خروجه من السجن - سنة واحدة - لكل قيم النضال والشرف والإنسانية، بما يترتب على ذلك من ظلم أو قتل للمناضلين الشرفاء. والكاتب لم يقدم هذه الشخصية دفعة واحدة، وإنما يفعل ما فعله مع الشخصية الأولى - شخصية عباس - حيث يسلط الضوء من حين لآخر على أبعادها الداخلية والخارجية من خلال حديث الشخصيات عنها، أو من خلال مشهد المحكمة، أو من خلال مجوى النفس... إلخ. ومن هذا نرى فؤاد يخاطب نفسه ليرسم لنا بلسانه بعداً جديداً من أبعاده النفسية المتعددة يقول : «يجب أن تلغى من قاموسك كل تبادل للعاطفة، هناك تبادل مصالح وازدحام فى العلاقات» (ص ٤٧). ولذلك نراه يتفق مع إحدى الشركات البريطانية «شركة وابتهيد» على تصوير فيلم تسجيلى عن مطاردى الانتفاضة وطبيعة حياتهم فى الجبال، وبرغم إدراكه ما فى هذا الأمر من خطورة باللغة على حياة المطاردين وبرغم تنبيه الراوى له، ونظرته إليه بقسوة لامبالية. وأخيراً برغم أن مدير الشركة البريطانية لم يخف قلقه على المصور البريطانى الذى قد يواجه مخاطر أمنية تهدد حياته، لكن كل هذا لم يحرك فيه ساكناً، بل حاول أن يخفى وسأوه الشخصية، فخاطب نفسه قائلاً:

«إذ ماذا يحدث لو أن قوات الجيش علمت بالأمر، واقتحمت المنطقة؟ ماذا سيكون مصير المطاردين، وأى نتائج ستكون لمواجهة محتملة بالسلاح؟ .... كان التعاقد الأنيق ملقى جانباً على طرف المكتب، وإبراهيم أعطى موافقته خطياً وهو بذلك يتحمل المسؤولية.

الفكرى الجديد الذى اتخذهُ فؤاد لنفسه. بمعنى آخر فإنه لم يحاول الوقوف فى وجه هذا المنظور الفكرى، أو يدخل معه فى صراع يجعل الرواية أكثر إثارة وتشويقاً، بل نراه كأنه يستسلم لهذا المنظور النغمى الجديد، ويقبل تصوير الفيلم التسجيلى عن المطاردتين، برغم معرفته أنَّ فؤاد يقف وراءه، ودون اهتمام بمعرفة طبيعة هذا العمل، أو ما أبعاده الحقيقية، ولكنه اكتفى بالقول بأنه «قبل التحدى».

إذا عدنا إلى بداية الرواية مرة أخرى، لنسلط الضوء على زاوية أخرى من زوايا الرؤية المتعددة فيها، فسوف نقابلنا زاوية متميزة فى الرواية، وهى سكونية الحدث الزمنى، ثم سرعة تحوله المثير إلى شلال من الحركة الزمنية الفاعلة فى الشخصيات بعد تحوله من الماضى الذى بدأت به الرواية من خلال قول الراوى:

«انتظرناه - أى عباس - طيلة ساعات الليل  
عله يأتى. كنا نحن الثلاثة نظن أنه لا بد أن  
يأتى ولو لدقائق معدودات» (ص ٥).

إذن تبدأ الرواية بزمان ماضى، ولكنه الماضى القريب المستمر فى الحاضر، لأن الشخصيات الثلاث، انتظرت ومازالت تنتظر حتى لحظة التكلم لكى تبدأ حياتها من جديد بعد انتظار ما لا يأتى. وهذا يعنى كما يقول محمد برادة إن الشخصيات تتشكل فى الوقت نفسه الذى يتشكل فيه الزمن، وإنها لا توجد داخل فترة زمنية واحدة، بل تعيش على حافة انتهاء الماضى، وعلى مشارف الحاضر، فهى إذن تعيش على حدود فترتين، وتنتأب للانتقال من فترة إلى أخرى (٨)، ليس فقط على المستوى الزمنى، ولكن أيضاً على المستوى النفسى. ومن هنا يتضح بجلاء مدى توفيق الكاتب فى اختيار عنوان الرواية. لذلك سرعان ما تبدأ الشخصيات بأن تعيش حياتها الحاضرة داخل نسيج الرواية، حيث يتسع الزمن

شخصية فؤاد من جهة، وشخصية إبراهيم فوزى من جهة أخرى، وبقية شخصيات الرواية، بغض النظر عن النهاية التى سوف تؤول إليها هذه الشخصيات؛ لأن الكاتب لم يقسم لها مصائرهما، ولكن هذا يأتى بصورة طبيعية من خلال تشابك الأحداث وتطورهما. وهذا ما حدث فى الرواية، حيث انتهى إبراهيم فوزى إلى الموت على أيدي قوات الاحتلال، لبقى فؤاد فى دعة ورغد من العيش على حساب الشعب. وهذا يخالف الروايات الرومانسية أو الواقعية التى كانت تنتهى دائماً بانتصار الخير على الشر، لأنها روايات تعليمية أخلاقية، تعرف نهايتها سلفاً مما يفقدها عنصر التشويق والإثارة فى بعض الأحيان.

على أن الكاتب لم ينشئ صراعاً فكرياً أو أيديولوجياً بين فؤاد وإبراهيم فوزى، ولم يعمل على تأهيلهما لممارسة صراع بينهما، أحدهما ضد الآخر، وخاصة أن التربة كانت صالحة ومهيبة لهذا الصراع الفكرى الذى تتضح فيه رؤية كل شخصية تجاه الأخرى. ذلك أن إبراهيم فوزى أثناء المحاكمة حاول أن يبرئ ساحة فؤاد من التهم الموجهة إليه، وربما على حسابه الخاص، وقد استطاع أن ينجح فى ذلك. ولنستمع إلى مشهد المحاكمة الذى دار على النحو التالى :

«إبراهيم فوزى ... قلت فى إفادتك إنك  
أخذت تعليماتك من فؤاد.. هل هذا  
صحيح؟

- إن التعليمات كانت ضمن ورقة مغلقة  
موجهة لى من شخص يعيش خارج البلاد.  
فؤاد سلمها لى كأمانة.

- تريد أن تقول إنه لم يقرأ الورقة هذه ...

- بالتأكيد لم يقرأها ... (ص ٢٩).

وقد انتهى هذا المشهد بحبس فؤاد سنة واحدة حبساً فعلياً، وستين مع وقف التنفيذ. أما إبراهيم فوزى فقد حكم عليه بشماني سنوات. ثم نرى إبراهيم فوزى بعد خروجه من السجن يقف بعيداً، ولا يحاول تغيير المنظور

ولذلك نرى فؤاد يركز النظر على وجه سرورة  
«بحاول أن يقرأ أفكارها...» (ص ٢٩)، وتذكر حياته  
في المجلد؛ برغم ثباته في المكان فإنه يسافر عبر الزمن.  
ومن ذلك مثلاً سفر فؤاد إلى المجلد ورؤيته سرورة داخل  
الباص، مما يجعله يعود إلى تذكر حياته معها أو في  
المجلد، ولذلك نراه يخاطب نفسه:

«ثمانى سنوات، أستعيد الآن أحداث كثيرة  
تغلغل إلى أعماقي. تغيرت كل الأشياء  
لكن الأحداث بقيت تسكن لحظات قديمة  
مختزنة نثر أحياناً كنوع آخر الربيع»  
(ص ٤٠).

## (٢) انحلال الزمن وتركيبه :

يقصد بالانحلال الزمن وتركيبه، أن يكون مستوى  
القص في الرواية متجهاً إلى شخصية معينة، ولكن سرعان  
ما ينقطع هذا الخيط الزمني وبصورة مفاجئة، لكي  
ينقلنا الراوى إلى شخصية أخرى لتعرف ما تقوم به من  
أفعال وما تحدثه من وقائع تتزامن مع ما تقوم به  
الشخصية الأولى من أعمال، ثم نراه مرة أخرى ينتقل  
إلى مستوى القص الأول لربط الأحداث مع بعضها  
البعض، مما يؤدي إلى تطورها وتشابكها داخل بنية الرواية  
وهكذا يتأرجح الزمن بين الحل والربط، أو بين التفكير  
والتركيب حتى نهاية الرواية مما يضمن عليها تشويقاً  
وإثارة، وصعوبة في تتبع قراءة النص وربط أحداثه، وهي  
صعوبة شغافة - إن صح التعبير - ترمى بنفسها بعد  
الفراغ من قراءة الرواية في أحضان القارئ الذى يتذوق  
لذة الكشف النفسى والفكرى. وربما يكون استخدام  
هذه التقنية الفنية الحديثة، نتيجة لتعقد الحياة الإنسانية،  
فتصبح عملية القراءة تبعاً لذلك عملية فكرية جادة،  
وليست مجرد التسلية أو إرجاء الوقت.

وتظهر هذه التقنية في فصول الرواية كلها وبصورة  
منتظمة، وكأنها معمار هندسى شيد وفق أسس وقواعد  
جمالية خاصة ومتميزة. ولنأخذ على سبيل المثال الفصل

الحاضر بصورة كبيرة، لما تقوم به من أفعال، وتتناقض  
باطراد مساحة الزمن الماضى الذى يشق الحاضر من  
حين لآخر لغرض جمالى سوف نوضحه فيما بعد.  
وبذلك يصبح زمن الرواية هو الزمن الحاضر الذى يختفى  
مرة ويتجلى مرات، وما بين الاختفاء والتجلى ينقلنا  
الكاتب إلى أماكن المعاناة الفلسطينية : لبنان، مخيمات  
اللاجئين، المجلد، الدمشية... إلخ. فتتعرف كثيراً من  
صفاتها المؤثرة التى يتضح من خلالها العالم النفسى  
للشخصيات وما تعانیه من ألم وحزن. وهذا يدل على  
مهارة الكاتب فى اتخاذ الزمن وسيلة من وسائل المعرفة  
الإنسانية التى ترينا ما تنطوى عليه نفسيات الآخرين من  
مشاعر، كما أنه - الزمن - وسيلة من وسائل التشكيل  
الجمالى، حيث يبنى بصورة غير متسلسلة وغير طبيعية  
(ماضى - حاضر - مستقبل)، ولكنه متداخل حسب  
الأحداث والشخصيات التى سرعان ما تسترجع بعض  
الأحداث الماضية، كلما شاهدت أو تذكرت مثلاً بعض  
المشيرات الخارجية المرتبطة بعالمها النفسى، لكي نعرفنا  
على ماضيها وتربطه بحاضرها، ذلك أن الماضى فى  
الرواية أصبح:

«جزءاً لا يتجزأ من الحاضر، ولا يفصل  
عنه، فهو منسوج فى ذاكرة الشخصية  
ومخزون فيها، تستدعيه اللحظة الحاضرة على  
غير نظام أو ترتيب» (٩).

من ذلك على سبيل المثال «مشهد المحاكمة» الذى  
يشكل الوقت الحاضر بالنسبة لفؤاد والشخصيات  
الأخرى، ولكنه ما إن يرى «سرورة» ويقع عليها بصره  
وهى فى قاعة المحكمة حتى يشق جدار الزمن الحاضر أو  
اللحظة الراهنة باتجاه الماضى، وما كان يحمله من علاقة  
بين فؤاد وسرورة، فهذه الثقوب الزمنية إذن :

«تسقطنا فى آبار ماضى كل الشخصيات،  
فترى الماضى وقد تحول إلى مادة تشكيلية  
للملاح الشخصية» (١٠).



برسالة عباس التي تركها إلى الراوى وفؤاد ونادر، التي يطلب منهم فيها مقابلته فى مساء ١٩٨٨/١/٢٥ م. كما يمكن أن نؤرخ لنهايته بتاريخ ١٩٨٨/١/٤، وهو الموعد المقترح لبدء تصوير الفيلم التسجيلى للمطاردى. والكاتب من خلال هذه المساحة الزمنية الواسعة - نوعاً ما - ينتقل بين شخصيات الرواية ملقياً الضوء عليها فى الزمن الماضى الذى يتصف غالباً بالحزن والألم، وفى الزمن الحاضر الذى يتصف غالباً بالحركة والفاعلية والإغراق فى أحداث الحياة حتى النخاع. فما بين الحاضر المشقوب والماضى الثاقب، ومن خلال هذا الزمن المتعرج يوغل الكاتب فى أعماق شخصياته، وذلك حين نراه يجعل فؤاد يقف فى بيته أمام إحدى اللوحات التى تتكون من قارب صغير قد انتفخ شراعه كخيمة تقاوم الريح يبتعد فى أعماق البحر، ثم يجعله يتساءل:

« لماذا لا يوجد شاطئى للبحر؟ تساءل ودقق النظر ... ربما يكون هناك خطأ فى الأبعاد»  
(ص ١٠).

والحقيقة أنه قد لا يكون هناك خطأ فى أبعاد اللوحة، ولكن الخطأ الحقيقى هو بعد فؤاد عن الشعب، وعن عمق الانتماء إليه، ليعيش فى أعماق أخرى هى أفكاره وطموحاته النفعية، ولذلك فهو يحسّ فى قرارة نفسه بانتقاده الأبعاد الحقيقية لوجوده بين أفراد الشعب، حيث حكم على نفسه بالإبحار الدائم عنه. وبذلك يصبح التساؤل هنا تعبيراً نفسياً يرتقى إلى مرتبة الرمز الفنى الذى تعبّر به الشخصية - وإن كان ذلك بصورة لاشعورية - عن مكتوباتها النفسية والداخلية .

ومن منظور آخر نرى الكاتب يوغل فى استخدام التواريخ المهمة التى تعتبر علامات فارقة فى تاريخ الإنسان والأرض والقضية الفلسطينية، فينتج على مساحة زمنية وتاريخية واسعة من حياة الشعب الفلسطينى. ويظهر ذلك جلياً فى اختياره لسنة ١٩٧٠م،

الرابع من الرواية الذى يبدأ فيه الكاتب الحديث عن موعد مقابلته لصديقه فى الأردن، ثم بعد عدد من انفجرات يفض الموقف بالانتقال إلى فؤاد وسرو، ثم يفضه مرة ثالثة ويكرّر راجعاً إلى معارك تل الزعتر وما حملته من مآسى للشعب الفلسطينى، ثم ينتهى بالعودة إلى البناء الأول ليميد تركيبه من جديد، فنراه يعود إلى الفندق واصفاً علاقته الواهية به. من خلال هذا التسامع فى الوحدات الزمنية، الذى يخضع فى صيغته «إيقاع خاص ..... ولقوانين جمالية»<sup>(١١)</sup>، يجعل القارئ يعتقد أو يتوهم أن عالم الرواية هو عالم من الأحداث الحقيقية، يصور الإنسان فى أزمنة وأماكن تفشى أسرارها الباطنية، وتحدد ملامح فكره ورؤيته تجاه العالم .

### (٣) طبيعة الزمن الروائى :

وينقسم إلى قسمين رئيسيين :

#### (أ) الزمن التاريخى :

يشكل الزمن التاريخى فى الرواية - موضوع الدراسة مساحة مهمة فى تاريخ القضية الفلسطينية، لتنى بدأ فيها الإنسان الفلسطينى يستحدث أساليب جديدة فى النضال ضد الاحتلال الإسرائيلى، وأعنى بذلك الانتفاضة التى اقترنت اليوم من عامها السادس . يختار الكاتب منها السنة الأولى، لأنها تشكل بداية التحول الجذرى - على المستوى الشعبى - ضد الاحتلال، كما أنها تشكل المفاجأة التى صدمت الاحتلال الذى كان يعتقد أن ثلاثين سنة من الاحتلال تكفى للقضاء على التطلعات التحررية فى الأرض المحتلة، كما أنها فى النهاية أنشأت فضاءً ظلية استغلت الحدث العظيم واستثمرته لصالحها الشعبى دون أدنى اهتمام بمصالح الشعب .

وإذا أردنا أن نكون أكثر دقة فى تحديد الزمن التاريخى داخل الرواية، فإننا يمكن أن نؤرخ لبدائته

النفسى للشخصيات، وبمقدار ارتباطه أو عدم ارتباطه بمستوى القصّ الأول الذى استدعاه إلى الوجود. وقد استطاع الكاتب - عزت الغزوى - أن يطوع هذه التقنية الزمنية بحنكة ومهارة تستحقان المدح والإطراء. ويتضح هذا بعد خروج إبراهيم فوزى من السجن، وتركه رسالة لصديقه «فؤاد» وتعليق فؤاد عليها، حيث قال :

«خرج أخيراً إذن، وكنت أنخيلها ثمانى سنوات طويلة لن تنتهى!» (ص ٢٨).

كما يتضح هذا فى مشهد المحاكمة نفسه، حيث حكم على فؤاد سنة واحدة، وستين مع وقف التنفيذ، وحكم على إبراهيم فوزى بثمانى سنوات. إلا أن فؤاد فوجئ بانتسامة من إبراهيم فوزى وقوله له : «مبروك يا فؤاد... شهر وتخرج» (ص ٣٠).

وبذلك تصبح هذه السنوات الثمانى - برغم طولها - قصيرة كأنها لحظة، حيث تفقد مساحتها الزمنية التاريخية لتتنقل إلى لحظة، تتولد عنها دلالات نفسية وفنية مستقرة فى لا شعور فؤاد، توحى وكأنه لا يرغب - أو هو لا يرغب بالفعل - فى خروج إبراهيم فوزى من سجنه، لأنه يعرف حقيقة نضاله من جهة، ولأنه قد ترك هذا النضال واستسلم لرغباته الشخصية، ولا يرغب أن يراه إبراهيم فوزى على هذه الصورة السيئة، ولأنه - أى إبراهيم فوزى - ضحّى من أجله أثناء المحاكمة مما خفف عنه الحكم بالسجن لمدة طويلة، ولأنه أخيراً لم يقابل ذلك بوفاء المناضلين الشرفاء، وخاصة أن إبراهيم فوزى أوصاه على أمه بعد خروجه - خروج فؤاد - من السجن. ولهذا سرعان ما يتذكر فؤاد هذا الأمر ويخاطب نفسه مؤباً :

«لم تكن على مستوى المسؤولية ! كم مرة ذهبت لتسرى أمه بعد أن خرجت ؟ مرة واحدة، لم تذهب بعدها، رغم أنها جاءت لزيارتك ونامت فى بيتك الليلة واحدة..

مؤكد أنه كان فى الأردن (ص ١٧). أو عودة سرودة من لبنان صيف ١٩٧٦م (ص ٣١). ولعل أهم هذه الإشارات التاريخية، هى وصف الكاتب لمسجد المجدل قائلاً :

«والكتابة بالخط الكوفى «بسم الله الرحمن الرحيم»، لافتة خشبية فوق الباب مباشرة «بنيت على نفقة الحاج عبدالنبي سعدات سنة ١٩٤١م» (ص ١٣٨).

وهذا التاريخ يوحى بعلاقة الإنسان الفلسطينى بالمكان الذى عاش فيه أجداده، ولكنه طرد منه بحجة قيام دولة إسرائيل بعد سنة ١٩٤٨م، التى لم تكن تملك شيئاً من الأرض الفلسطينية، ولا جذور لها فيها، مقابل الفلسطينى الذى يملك عقب التاريخ، وعراقية المكان داخل الأرض الفلسطينية. ولعل هذه التواريخ الماضية فى مجموعها تدل على القتل، والهجرة، والألم، والبقاء.. إلخ، وتمسّ الجرح الفلسطينى، والذات الفلسطينية التى استقر فى وجدانها مشاعر خاصة تجاه هذه التواريخ. وبهذا يصبح لهذه التواريخ قدرة الإيحاء أو الإيهام بأن عالم الرواية وما يدور فيه من أحداث عالم حقيقى وليس عالماً متخيلاً. ومن هنا ترتبط الحقيقة التاريخية بالحقيقة المتخيلة فى الرواية، لتصبح عالماً جديداً يدع الكاتب جزئياته ومكوناته بطريقة فنية وجمالية، تجعل الرواية - وإن اعتمدت على الواقع - انزياحاً عن الواقع، لا يطابق هذا الواقع المادى، ولا يحاكيه بل يفارقه<sup>(١٢)</sup> كما ترى معنى العيد.

(أ) الزمن النفسى :

يشكل الزمن النفسى فى الرواية من حيث طول وقصره، ومدى وقعه على نفسية الشخصيات ركيزة مهمة من ركائز الإبداع الروائى. فهو وإن كان يتوفر عليه كثير من الروايات، إلا أن الدلالات الجمالية المتولدة عنه، تختلف من كاتب إلى آخر، بمقدار العمق فى التشريح

السلسلة المنتظم للزمن، فتختلط الأزمنة وتمتزج وتتكامل لإظهار الأبعاد الداخلية والخارجية مما يضيف على الرواية التشويق والإثارة. ولعل ذلك يتمظهر في ركيزتين فئيتين مهمتين وهما : الاسترجاع الزمني، والاستباق الزمني.

#### (أ) الاسترجاع الزمني :

لقد تخلل هذه الدراسة بعض الإشارات الزمنية السريمة التي تندرج تحت هذا النوع الفني، ولكنها لم تف بالغرض المطلوب، لأنها لم تقف لنتاقشه بتفصيل تتعرف من خلاله طبيعته وأهميته ودلالاته الجمالية والجمالية. ولهذا أثرت الرجوع إليه لأهميته الجمالية والفنية الخاصة في بنية الرواية، وباعتباره تقنية فنية تنظم أحداث الرواية الجديدة.

والاسترجاع وحدة متماسكة منسوجة في مستوى القصة الأول، حيث يأتي طبيعياً وملتجماً بالنص مبنياً حول شعور خاص أو ذكرى معينة<sup>(١٤)</sup>. هذا وينقسم الاسترجاع إلى قسمين رئيسيين هما: الاسترجاع الخارجي، والاسترجاع الداخلي. فالأول يعود إلى ما قبل الرواية، لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، أو لتفسير المواقف المتغيرة، أو لإضفاء معنى جديد عليها مثل الذكريات<sup>(١٥)</sup>. أما الثاني فهو يعود لماض لاحق تأخر تقديمه في النص، وبه يعالج القاص الأحداث المتزامنة حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى، ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية<sup>(١٦)</sup>. أو لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها.

يشكل الاسترجاع بنوعيه السابقين حيزاً مكانياً كبيراً على صفحات الرواية. ولعل هذا يعود إلى تعدد الشخصيات في الرواية، حيث يستلزم ذلك ترك شخصية ما للانتقال إلى أخرى لوصف ما تقوم به أثناء هذه الفترة الزمنية. وبذلك تتزامن الأحداث وتشابك عبر

لكنك لم تسأل عنها بعد ذلك.. ربما فكرت وشعرت بتأنيب الضمير، لكنك لم تعد تقلق بعد ذلك، ربما اعتقدت أن سبع سنين لن تنتهي، (ص ٣٠).

يتضح مما سبق أن الأحداث يستدعي أحدها الآخر، لتصبح في بؤرة وعي الشخصية، ونعبر عن وقعه عليها، بصورة طبيعية ومترابطة لتكتنز بدلالات، يريد الكاتب تعميقها بحياد كامل، لأنها لا تأتي على لسان الراوي، ولا نعبر عن وجهة نظرة، بل تأتي على لسان الشخصية نفسها عن طريق «المونولوج» الداخلي الذي اهتمت به رواية تيار الوعي باعتباره أحد التقنيات المهمة في بنية الرواية، حيث يتضح من خلاله ربط ماضي الشخصية بحاضرها، فيرى القارئ أبعادها النفسية، وكيف تتشكل من خلال الزمن، كما يرى ما تنطوي عليه هذه الشخصية من آراء وأفكار تشكل منظورها الفكري والنفسي، وردود فعلها تجاه الشخصيات الأخرى.

#### (٤) لتداخل عناصر الزمن :

يقصد بتداخل عناصر الزمن أن الترتيب الزمني للأحداث في بنية الرواية يختلف عن الترتيب أو التسلسل الزمني للأحداث من «ماض - حاضر - مستقبل» ولكننا نرى الكاتب من حين إلى آخر إما أن يعود - وهو كثير في الرواية موضوع الدراسة - إلى الماضي مخترقاً حجب الحاضر، لكي يضمننا أمام البعد الخارجي أو التاريخي للشخصية، أو ماضي هذه الشخصية، وذلك قبل دخولها زمن القصة الذي يبدأ بتاريخ ١٩٨٨/١/٢٥ م وينتهي بتاريخ ١٩٨٨/١١/٤. وزمن القصة هو «زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد»<sup>(١٧)</sup>. ومن هنا نرى أن الكاتب يربط بين ماضي الشخصية وحاضرها ليوهم القارئ بحقيقتها وواقعيتها، بل نراه أحياناً - وهذا نادر - يخترق حجب الحاضر باتجاه المستقبل. وهذا كله في غير ترتيب واضح للزمن، بمعنى أنه لا يستخدم

وبهذا تكون الثقوب الزمنية التي ينفذ بها الكاتب إلى العالم الآخر تمثل — غالباً — زمن الحزن والغربة والألم الذي كانت تعانيه الشخصية في فترة من فترات حياتها ، ولكن هذا كله يزيدها صلابة وقوة في مواجهة الاحتلال وفي التثبيت بالأرض ، رمز الخير والعطاء المتجدد ، وهذا ما أرادته الكاتب حين جعل سرور تعود في الصيف ، في الوقت الذي كان فيه الناس يحصدون الشعير الذي يرمز إلى هذه المعاني السابقة وهي رموز الخير والعطاء . على أنى أكاد أجزم أن سرور لا تتشبث بالأرض فقط ، ولكنها من منظورات متعددة في شخصيتها يمكن اعتبارها الأرض الفلسطينية نفسها ، وذلك حين يوظف الكاتب الحلم توظيفاً رامزاً ومبدعاً في الوقت نفسه . والحلم في أحد جوانبه اختراق آخر للزمن الحاضر الذي تعيشه الشخصية . يقول الراوى في حلمه :

«سرور معلقة من شعرها بفرع شجرة ضخمة تتمايل دون اكسثرات ، يداها مسبكتان باستسلام عجيب ، كثيرون يرقبونها من النوافذ ويشيرون بأيديهم ، من بينهم استطعت أن أميز «فؤاد» .... صحوت وقد نسيت النور مشتملاً» (ص ٧٣) .

وهذا الحلم في الحقيقة يكتنز بدلالات جمالية وفكرية تضيئ عمقاً جديداً على شخصيات الرواية ، وشخصية سرور التي أصبحت ترمز إلى فلسطين التي تعاني ولا تجد من يقبل عثرتها ، أو يمد لها يد العون ، برغم أن العرب - ومنهم فؤاد - يرقبون معاناتها وعذاباتها.

هذا على مستوى الاسترجاع الخارجى ، أما على مستوى الاسترجاع الداخلى ، فهو كثير جداً في الرواية ، لأن الكاتب كالفراشة التي تنتقل من زهرة إلى أخرى لا يستقر لها قرار ، وهذا التكنيك الفنى يجعل القارئ يتشوق لمعرفة مصير الشخصيات التي يقدم له الكاتب

الشخصيات فتعرف علاقاتها الإنسانية أو الاجتماعية ، مما يستلزم معه الفرار إلى أحداث ماضية أو إلى ثقب جدار الزمن ، لكي يستطيع القارئ ربط تاريخ الشخصيات الماضى بتاريخها الحاضر الذى يشكل زمن القص الروائى ، فتكون الشخصيات تبعاً لذلك واضحة المعالم ، ويكون القارئ عارفاً لأبعادها الداخلية والخارجية ، ومعتقداً بحقيقتها وواقعيتها .

وخير مثال على ذلك شخصية «سرور» التي تمثل الإخلاص والصدق النضالى وضرورة استمراره برغم الجراح العميقة المترتبة على ذلك . فالكاتب يعود بنا من وقت لآخر مخترباً الزمن الحاضر وهو زمن القص ، إلى وقت سابق خارج هذا الزمن ليرسم أبعاد شخصية «سرور» الاجتماعية ومعاناتها النفسية قبل دخولها زمن الرواية وهو زمن القص ، وبذلك يتكامل الزمن عبر شخصية سرور . يقول الراوى :

«ربما لأن إبراهيم فوزى هو الذى قال له إن سرور كانت فى الشام مع أمها المطلقة ، وعادت إلى المجدل التي تركتها فى السابعة من عمرها... قبل إنها دخلت جامعة دمشق لمدة سنة واحدة ، وحين ماتت أمها سافرت إلى بيروت ، ولما كانت سنة ١٩٧٦ قررت العودة فى الصيف وأهل المجدل يحصدون الشعير» (ص ٣٠ - ٣١) .

ولكنها عانت قبل عودتها من بيروت معاناة كبيرة ، ظلت تلازمها حتى بعد رجوعها إلى المجدل :

«جاءت ابنة الحاج عبد النبى «سرور» من لبنان . ذهبت - مدير المدرسة والمعلمون - لتنهضة الرجل المعجوز . صيف ١٩٧٦ ... قالوا إنها مريضة قليلاً . قالوا إنها تهذى طيلة الوقت . حكّت عن انفجارات . سمعوها تصيح «تل الزعتر يحترق» (ص ٤٤) .

قريباً وتلك التي رأها يوم طلبوا منه نقل الشهيد إلى المستشفى ولكنه رفض. وبذلك نرى أن الكاتب يكثر من استخدام تقنية الاسترجاع بنوعيه معتمداً على كسر الترتيب أو التسلسل الزمني، ليشقّب الزمن الحاضر للشخصية ويلقي بها في أحضان ماضيهما الذي يشكل ماهيتها وطبيعتها وأبعادها وعلاقتها بالآخرين .

#### (ب) الاستباق الزمني :

ويقصد به «تقديم الحوادث اللاحقة»<sup>(١٨)</sup>، لا مجرد الشروع أو التنبؤ بما سوف تؤول إليه الأحداث أو الشخصيات في المستقبل. فإذا كان الاسترجاع بنوعيه يؤدي إلى تعميق رؤية القارئ لأبعاد الشخصيات لتصبح مكتملة وناضجة، فإن الاستباق يقتل عنصر التشويق، لأنّ القارئ هنا يسبق وقوع الحدث، لينتهي بذلك السؤال التقليدي المهم الذي يحكم عالم الرواية بما فيه من أحداث وشخصيات وهو «ثم ماذا؟». وبذلك يختلف الاستباق عن التوقع، حيث تتوقع شخصية من الشخصيات أن يكون رد فعلها تجاه أمر ما إذا حدث، بصورة معينة، أو هي تتوقع الأحداث القادمة، بغض النظر عما إذا كان هذا التوقع سوف يحدث بالفعل أم لا، فقد يخيب ظن الشخصية أحياناً في توقعها أو في تنبؤها بالأحداث أو بمصير الشخصيات الأخرى. أما الاستباق فقابل للتحقق في كل الحالات. ولهذا أدرك الكاتب - عزت الغزاوي - بحس الفنان المبدع هذا المزلق الخطر، فنذر استخدامه للاستباق، أو هو لم يستخدمه .

وإذا انتقلنا إلى الرواية - موضوع الدراسة - فسوف نرى أن الكاتب لم يستخدم تقنية الاستباق الزمني إلا مرة واحدة، وبصورة تكاد تقترب من الرمز، أو الإشارة غير المباشرة، مما يجعلها تنتمي إلى طريقة التنبؤ أو التوقع، أكثر مما تنتمي إلى الاستباق بمفهومه السابق. وبمثل هذا، حين اتفق فؤاد مع الشركة البريطانية «وايتيهيد» لتصوير الفيلم التسجيلي عن المطاردين، ووقوف الراوى

جزءاً من حياتها ويطوى الجزء الآخر، حتى يعود إليها مرة أخرى ليعطيها بعداً جديداً. وهكذا، فهو يبقى القارئ بين شد وجذب، وأخذ وعطاء حتى تكتمل أبعاد الشخصية بنهاية الرواية. ولنأخذ على ذلك مثلاً ينحصر تاريخه في زمن القص الروائي، وهو ما بين الخامس من شباط والسادس منه، لنرى كيف ينتقل الكاتب في يوم واحد بين شخصيات عدة هي على الترتيب : فؤاد والمقابلة التلفزيونية، عباس والعصيان المدني، الراوى نفسه، عودة إلى فؤاد، ثم عودة إلى عباس وبيان صفاته، ثم رحلة الراوى إلى عمان، وخلال هذه الرحلة يكر راجعاً إلى سرورة في المجلد لبعادها<sup>(١٧)</sup>.

ومن خلال ذلك يوظف الكاتب الحلم مرة أخرى، ولكنه هذه المرة الحلم الذي ينحصر في زمن القص، ليتغلغل من خلاله في أعماق شخصياته وما يستقر في لاشعورها من بعد عن النضال وارتباط بالشعب، خوفاً على مركزها الاجتماعي - وأعني بذلك فؤاد - الذي أصبح يشكل بالنسبة له أهمية قصوى، يتحتم المحافظة عليه والتمسك به بشتي الوسائل، وإن كان ذلك على حساب الآخرين. لنقرأ حلم أو كابوس فؤاد، بعد أن رفض حمل الشهيد إلى المستشفى خوفاً على مركزه الصحفي :

«ذات الشهيد . السلم منكفي بعيداً. غادره الصبي الصغير. امرأة حائرة تنلهي بشد شعرها، مربوطة من وسطها بحبل غليظ إلى السور، اقترب منها جندي ثقيل يحمل هراوة، رفعت يدها بوجهه حالماً وصلها. نقل هراوته إلى يده اليسرى، وشدها من شعرها. صاحت، قاومت. أشارت إلى الميت الذي كان الآن على طاولة خشبية قوية» (ص ٥٠ - ٥١) .

يلعن فؤاد بعد أن يصحو من هذا الحلم / النوم الذي يكون كالموت، ثم يقول: كان شكل المرأة

بحقيقة الأحداث التي تدور حولها الرواية، ولهذا رأيناه يركز من خلالها على مدى المعاناة داخل هذه المخيمات وخاصة مخيم قلنديا والمجمل، حيث يصف لنا مخيم قلنديا كالتالي :

«مخيم قلنديا يلمع بعد المطر، ويبدو كتلة من الحديد... لكنني أيضاً عرفت ماذا يعنى أن تكون المهاجر هاربة وسط الشوارع الضيقة، وماذا يعنى أن يأتيك ضيف من أصحابك ويسأل عن بيتك ليمشي وراءه عشرة من أطفال المخيم - حفاة - يدلون على البيت، والبيت غرفة يتيمة وساحة صغيرة من تراب» (ص ١١).

ولكن يبقى هذا المكان مع ذلك مكاناً متخيلاً وغير حقيقى برغم أنه يستمد عناصره من الواقع والحقيقة.

يضاف إلى ما سبق، أن الكاتب عادة يختار الأماكن الضيقة، مثل شوارع مخيم قلنديا الضيقة، بيت فؤاد، السجن، وأخيراً المجمل من خلال بيت واحد هو بيت الحاج عبد النبي والد سرور، ليمكس معاناة الفلسطينيين. وبذلك تصبح الرواية رواية فراغات، أى رواية أماكن لا يكتظ بها الناس، أو أماكن هجرها صخب الحياة كما هو حال المجمل أثناء المطر. وبذلك يكون الفراغ وسيلة من وسائل تصوير المعاناة النفسية وتطهير الروح من الآلام، أو هو «بعد آخر من أبعاد الصراع النفسى وخلفية تتيح لصوت الشخصية التكنيف الدرامى فى لحظة التأمل»<sup>(١٩)</sup>. وهذا ما حدث للراوى عند وصف مخيم قلنديا، ولنا أن نتصور كلمة «مخيم» وما تحمله من ازدحام بالناس، إلا أننا نجد عند الراوى، فارغاً خائواً وخالياً من المارة، وهذا ما جعل الراوى يتساءل «أين ذهب الناس» (ص ١١). ولهذا قلت سابقاً إن الكاتب يخلق عالماً متخيلاً جديداً على أنقاض الواقع، حيث لا يمكننا أن نتعرف مخيم قلنديا أو المجمل مثلاً

موقفاً معارضاً لهذا الأمر، خوفاً على حياة المطاردين. لذلك نراه يذهب إلى المجمل لمقابلة إبراهيم فوزى ليبثه مخاوفه هذه، ويجعله يعدل عن رأيه، ولكنه لم يستطع مقابلته، فقابل سرور وحادثها عن فكرة الفيلم وكيف بدأت، فتوجه له السؤال التالى:

« ما الذى يقلقك بالتحديد»

فيجيب :- أخاف أن يكون الفيلم مصيدة» (ص ١١١).

وقد انتهى هذا التصوير بتحقيق نبوءة الراوى، بهجوم قوات الاحتلال على المطاردين أثناء التصوير، ثم قتل إبراهيم فوزى. وبذلك تكون الإشارات فى هذا المشهد أقرب إلى التوقع أو التنبؤ بالأحداث ومصير الشخصيات. ثم تنعدم هذه الإشارات النبؤية على مستوى الرواية ولا نقابلها مرة أخرى .

## ثانياً : جماليات التشكيل المكاني فى الرواية :

### (١) طبيعة المكان ووظيفته :

يخلق الكاتب عادة عالماً روائياً تقع فيه أحداث الرواية، يعتبر انزياحاً عن عالم الواقع، باتجاه عالم متخيل وإن كان فى الأصل يستمد من عالم الواقع، إلا أنه يختلف عنه اختلافاً جوهرياً يجعله قادراً على أن يسم المكان سمات تجعل له تأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية، أو العكس حيث تخلع الشخصية على الأشياء الخارجية صفات جديدة، تكون معادلاً موضوعياً لما يدور فى داخل الشخصية من أحاسيس ومشاعر.

هذا وقد وردت إشارات كثيرة إلى أماكن معروفة فى فلسطين على سبيل المثال: مخيم قلنديا - مخيم الدهيشة - مخيم الأمعري - المجمل ... إلخ. وقد قصد الكاتب من خلال استخدام هذه الأماكن إيهام القارئ







ودالة، لأن الكاتب يختار أو ينتقى بعض الأحدا أو الأماكن لفرض جمالي وفكري ونفسي، كما يستثنى بعض الأحداث أو الأماكن ويبقيها في الظل بسبب حياديتها، وعدم ارتباطها بدلالات نفسية أو إنسانية عامة. وبذلك تتحول الأماكن والأشياء في الرواية إلى رموز موحية ترتبط بالشخصيات وتدل على عالمها النفسي.

وبهذا تكون تقنية انحلال الزمن وتركيبه تقنية فنية، تسم الرواية بالحركة والحيوية التي لا تهدأ ولا تعرف القرار، مما يجعلها شائقة، وقرينة من نفوسنا ومن تصرفاتنا اليومية، حيث نعود بين الفينة والأخرى إلى تذكر بعض الشخصيات أو الأحداث أو الأماكن التي ارتبطنا بها عاطفياً ونفسياً. وبهذا تكون الرواية أيضاً تعبيراً عن الحياة الإنسانية بشتى أشكالها، ولكن بصورة مختارة ومنسقة

## الهوامش :

- (١) مالك المطلي : الزمن واللغة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ٩ .
- (٢) انظر ما سبق ص ١٠ ، ص ١١ .
- (٣) انظر ما سبق : ص ١٩٦ .
- (٤) سيزا قاسم : بناء الرواية ( دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص ٤٦ .
- (٥) سليمان المطار : خلية النحل ... حرية النحل ، فصول ، المجلد الحادى عشر ، العدد الرابع ، ١٩٩٣ ، ص ٩٨ .
- (٦) انظر سيزا قاسم ص ٧٤ .
- (٧) ميخائيل باحتين : شعيرة دومستويكسكى ، ترجمة جميل التكريش ، دار نوبال ، المغرب ، ١٩٨٦ ، ص ١٠ .
- (٨) محمد براءة : الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين فصول ، المجلد الحادى عشر ، العدد الرابع ، ١٩٩٣ ص ١٦ - ١٧ .
- (٩) سيزا قاسم : ص ٣١ .
- (١٠) سليمان المطار : فصول ، ص ٩٨ .
- (١١) سيزا قاسم : ص ٢٩ .
- (١٢) يعنى العيد : ندوة مكناش ، ص ٢١ .
- (١٣) يعنى العيد : فى معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ط ٣ ، ص ٢٢٧ .
- (١٤) سيزا قاسم : ص ٤٣ .
- (١٥) ما سبق : ص ٤٠ .
- (١٦) ما سبق : ص ٤١ .
- (١٧) انظر الفصل التاسع والعاشر من فصول الرواية .
- (١٨) سيزا قاسم : ص ٤٤ .
- (١٩) محمد أبو العطا : زمن الرواية الإسبانية أيضاً ، فصول ، ص ٢٢٧ .
- (٢٠) سيزا قاسم : ص ٨٤ .
- (٢١) ما سبق : ص ٩٤ .
- (٢٢) سيزا قاسم : ص ٨١ .
- (٢٣) محمد براءة : الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين ، فصول ، ص ١٩ .
- (٢٤) تبرز هذه التقنية الفنية بصورة جلية منذ الفصل العاشر فى الرواية .
- (٢٥) التناص هو : نص أدبى يدخل فى علاقة مع نص أو نصوص أخرى .

# استراتيجيات السخرية

فى رواية (إميلشيل)

عبد النبى ذاكر



السخرية لا تعنى مجرد الاستهزاء والانتقاص من اللامرغوب فيه والمبتذل. إنها بديل أخلاقى وإيديولوجى للأخلاقى الردى.

فهى تقدم الزمان والفضاء البديلين للزمن والفضاء الموبوعين ، لأنها وعى انتقادى أو انتقاد واع لا يصالح الواقع ولا يهادنه، بقدر ما يترصده ويدبنه، إنها حكمة من لا حكمة له، وبديل من لا بديل له، تجابه عنف الواقع المتكلس بعنف البسمة الحرون. تفضح وهم الواقع، مفشية سر حقيقة وهمه. إن السخرية ترفد التلقى بسعادة وفرح يفتقدان فى المرجع الذى يكبله بسخاء ماكر، وأجوبة مسببة. إنها تطرح سؤال واقعها الممكن و«المستحيل» لتفتح كوة الأمل وتوقد فانوس ديوجين فى زمن الحلكة والقنامة. وهى بقدر ماتفتح للبسمة طاقة، تفتح طاقات بصرك وبصيرتك على المأساوى والفجائى والمريب. إنها لحظة اللااتفاق والاختلاف فى زمن التواطؤ والانسجامية الرتيبة والأطر المزيفة والمهتطة ، فهى رصد للنقيض والمتناقض، للمستلبد والسلبى ،

والتزام بالمستقبل وانحياز للإصلاح والأحسن. وهى بالتالى رؤية ورؤيا مغايرتان تنسكبان فى لغة معمدة بالنار والنور، لتجابه لغة الهجنة والانتظار والاحتضار. من هنا تأتى بلاغة السخرية لتحاصر بلاغة اليومى والمألوف والمكرور، وتخاصر بلاغة الاستحالة، مفجرة أبعادها السيكلوجية والإيديولوجية والإستيطيقية، مقدمة صوابها فى «زمن الأخطاء»، لأنها أقوم المسالك إلى أبجدية التصحيح.

إن سؤال السخرية هو سؤال الكتابة المشاكسة المخالفة والمختلفة المتربصة بالنمطى والمنمط والمهبط من الزمكان والإنسان والقول، لكن عبر استراتيجيات خطابية تند عن الحصر. ونحن فى مغاللتنا لنصر متمنع كرواية (إميلشيل) لسعيد علوش، لانطمح إلى أكثر من رصد بعض هذه الاستراتيجيات والوقوف عند بعديها البلاغى والإبلاغى. وحسبنا من ذلك الوقوف عند بعض تجليات السخرية فى النص المذكور وهوامشه، أى فى المتن الروائى ونصوصه الملحقة (Paratextes) سواء منها الإيقونية أو المقدمة أو الولىقية أو التوثيقية.





وقانون اللعبة هذا هو الذى يصلح فى أذنيها:

عليك يا مباركة أن تطعمى السلحفاة التى  
تحت بطنك كما قال لك السيد. بالرغم من  
أنه فقاً عنها الوحيدة. يومها عرفت كيف  
يمكن أن يسيل الدم من سلحفاتك قسراً.  
ويومها فهمت لماذا يقولون بضرورة قطع رأس  
لعبان الأطفال الصغار يوم الختان، لأن  
الجميع يلعب لعبة الشعبان والسلحفاة  
(ص ٨ - ٩) .

بهذا العنف الجنسى ينفضح العنف الطبقي  
المؤسس لبلاغة الخرق والاختراق: (مصائب قوم عند قوم  
فوائد).

### الفضاء السدومى مرة أخرى :

فى هذا الفضاء المتخيم بسعادة القهر والإكراه، يظهر  
وجه آخر لإميلشيل السدومية الراشحة بالخطيئة.

«الرجل الثانى: اتركها لى، أنت الآن زوج  
زوزو زوجتى».

قال الرجل الثالث: النساء للرجال والرجال  
للنساء. الشيوعية أهون فى نساتنا على أن  
تكون فى بلدنا» (ص ٤٢) .

«أعتقد أن زوجتى كانت ألد بفراشك من  
زوجتك بفراشى» (ص ٢١). إن الزوجة فى  
إميلشيل السعيدة «لم تعد كذلك إلا على  
الورق العدلى» (ص ٧٣)،

وحق لهذا الوسط المثقل بالخطيئة أن يجعل من «الرجال  
النساء، ومن النساء الرجال» (ص ٣٥) ومن الفشات  
المسحوقة دواء العاقر والباحشات عن الخلاص فى  
الجنس» (ص ١٢). إن أبطال الفروسية هؤلاء لا

بشرنهما ونعومتها، لأنهما «بهتان لمهن لا تحتاج منهما  
أى مجهود عضلى» (ص ٩)، كل ذلك يذكرها بمرحلة  
مغتصبة من حياتها :

«حياتك لم تفرغى فيها للعب. أول مرة  
طلب منك فيها أن تلعبى كانت مع زوج  
فيفى. لم تعجبك لعبته أول مرة لأنه سبب  
لك ألماً. وسال خلالها الدم. قال لك: إنه  
مجرد جرح بسيط، عليك أن لا تخبرى به  
فيفى (..). طمأنك بأنها المرة الأولى والأخيرة  
التي يسيل فيها الدم والألم» (ص ١٨).

«قال لك: فى قديم كان الخدم يهدون  
أسيادهم الليلة الأولى من عرسهم. أما الآن،  
فعلينهم أن يأخذوها متى شاءوا.

كم تحبسين رغبة فى اللعب كهؤلاء  
الأطفال. الغمايضة تفزعك. لعبة الباشا  
تفزعك» (ص ٨).

وهى الآن موطن نندر «الحامى» و «الموظف الكبير».

الأول : «لقد وجدت لك زوجاً لا يفادر فراشه»  
(ص ٩).

الثانى : «هل أنا الذى عثرت لك على زكروم المدينة»  
(ص ٩).

ومع ذلك، فهى لا تترك الفرصة نمر دون أن ترد «امتحوا  
هذا الزكروم لنسائكم» (ص ٩) لأنها :

«تتفكه بجنسهم الجديد. فهى لا تعرف أبها  
زوجة من من من .. ولا زوج من من من ..  
فهم لا يتبادلون إلا جيوبهم وسياراتهم. أما  
من هم أبناء من .. ومن هن فتيات من ..  
الجميع عند الجميع، لأن قانون اللعبة  
يقتضى منهم حل مشاكل النهار ليلاً فى  
ارتياح كامل لامتلاك مفاتيح مملكة إميلشيل  
السعيدة» (ص ١٠) .

مجموع المجاهدين الذين كانوا يحاربون الخارج، ولكن كل شيء يأتي الآن من الخارج، وحتى مقياس المكانة والجاه والمراتبية يأتي من تعاقد مع شيطان الخارج» (ص ١٠٧).

ولا يمتلك الداخل لمقاومة الزحف الأخطبوطي لـ شيطان الخارج المتهرق إلا اختراقه جنسيا :

«أتذكر كيف تزوجت لمدة سنة كاملة سفير بريطانيا العظمى وزوجته. أتذكر كيف كنت تستغرب أن يكون هذا القطعة من الإسفنج يدير سياسة بريطانيا العظمى. يومها بصقت على الدنيا، وضحكت حتى سقطت على قفاك، واكتشفت بأنه لولاك ما دارت سياسة بريطانيا العظمى خلال سنة» (ص ١٤).

هذا عن عباس مولى الفاس، أما الرجل الثاني الجيو فإنه بدوره «تزوج بالمسيو ومدام ترهانو (الفرنسيين) لمدة شهر كامل» (ص ٦٦).

وقد يتم اختراق الآخر هناك جنسيا من حيث لاسبيل إلى اختراقه ثقافيا. جاء في الرواية عن علاقة اليهودية الأمريكية جيني بالصحفي المغربي :

«هصرت صدرها بسعادة وحلم غربيين، كما لو كنت تضم كل قارة أمريكا، إلا أنها كانت آلهة جنس، لا يمكن أن تشدها إليك دون أن تصدر الكلبة أهات وآهات غريبة» (ص ٩٣).

ويضيف الصحفي على لسانه :

«إنها تذكرني دائما بالرسماء في إميلشيل، وهي تمارس الجنس كحشرة لاتعرف غيره. طوال حياتها وهي لا تبحث إلا عن العضو القائم، بكل الوسائل الثقافية الممكنة وغير الممكنة. قالت لك يوما :

بممتلكون الضيعات ولا العمارات، فغير ذواتهم التي يستنزفونها حتى النهاية، لا يمتلكون ما يمتلكه الذين «باعوا أرواحهم للشيطان بالعملة الصعبة» (ص ١٣).

ومقابل فيفي «تلك الكلبة اللعوق اللحوس» (ص ١٣) وأضرابها الذين لا يمتنعون عن مضاجعة أي كلب أجرب ضال بعد منتصف الليل» (ص ٦١)، تقف شخصية الولية الصالحة للآزهره التي :

«لم تسبح مرة واحدة في حياتها، وحتى زوجها لم تره، ولا مرة واحدة في حياتها عاريا. كان يطفى المصباح قبل أن يتحلل من ملابسه. وكثيرا ما كانا ينامان بشيا بهما. يمكنها أن تقسم أنه لم يلامس جزءها الأعلى. كان كلما اشتهاها يتخلص فقط من ثيابه التحتية، كما يخلصها هي كذلك لأنها تستحي أن تصنع ذلك من ذاتها» (ص ٤٦).

## الاستلاب الأنطولوجي :

إن دراسة العنصر السابق تنم عن شكل من أشكال العلاقة الموبوءة بين شخصين ينتمون إلى الهنا (مهما جبل بالهناك)، وبالأنا (مهما تبطن بالآخر). وهذا مدعاة للحديث عن ثنائية (الأنا/ الآخر) أو داخل، خارج، التي ترشح بدورها بالوان من السخرية المرة، وأنماط من المفارقات القائمة.

## الخارج في الداخل :

من يوم ما قتل البرتغال زوجة للآزهره :

«في إغارة على الدشر الصغير، وهي حزينة وترفض كل شيء يأتي من الخارج، زوجها مات مجاهدا، وهو يرقد إلى جانبها مع

- العرب لا يعرفون ممارسة الجنس .

قلت :

- لأنهم لم يدرسوه بالكتائب القرآنية

(ص ٦٤).

وقد كان المشهدان فرصة لتفجير المكبوت السياسي أولا : «تصوري يا جيني أن كل الذين صوتوا (٠٠) أذيعت أصواتهم بصوت المتغيبين» (٢٩)، والمكبوت الشافى ثانيا : «إنني أطلب الكمال (٠٠) أريده (أى طفلي) أورويي الذهن، عربى القلب» (ص ٩٧).

### جنة الشوق أو طارق الذى فتح أوروبا :

«الهناك» بالنسبة لشخص «الهنا» فضاء فردوسى لا يلجه إلا «زعيم أو كريم أو مسخوط الوالدين» زعيم لا تنفتح له أبواب أوروبا إلا من فروج نساها، وكريم لا كرامة له إلا بما يفيض عليه عضوه البثار كسيف خالد أو طارق من غنائم ما وراء البحر :

« إنه لم يكن يعرف بأنه يحمل تحته سيف خالد وطارق إلا يوم تعرف عليها (٠٠) كلكم طارق يا أخوتى، لو تعرفون سرحوا خيولكم لنعبر البحر (٠٠) إذا طلب أحدكم لمسلم الجنة فليتمن له دخولها من أبواب أوروبا » (ص ١١٧).

إن جنى لذة فردوس الهناك لا تكون إلا من نصيب بوشعيب وأمثاله ممن باعوا لحم أمهم مقابل عقد عمل فى شركة غريبة :

« بوشعيب اشترى عقد عمله بمعمل رونو من المنزل الذى ورثته أمه عن أبيه، عن دفعوعات الجنود خلال أيام السبت والآحاد لها. إلا أن المال لا وجه له، كما أنه لا يتكلم من يجروا الآن على اتهامه بالحرامى.

واحد يأكل من لحم والده، وآخر من نهده والذته، إلا أنه وجد كرامته وراء البحر » (ص ١٠٨).

نعم « كرامته » وهو الذى كان « سرواله بغشى سر مقعدته من كثرة قدمه، يأتي الآن من الخارج بسيارة قد الخلا بها هو الآن باستطاعته اقتناص كل مراهقات الحى، بل تطمع فى ماله المتزوجات أيضا » (ص ١٠٧)، ولكنها « كرامة » من طينة « كرامة » قدماء المحاربين :

« قبل ثلاثين سنة خرج الجنود لبحاربوا إلى جانب الحلفاء بحثا عن الكرامة. فمنهم من ضمنها عن طريق معاشات فقد يد أو رجل أو رأس أو حياة، ومنهم من ضمنها عن طريق رتبة عسكرية. وبيع الجنرالات الحرب وخسرها الجند » (ص ١٠٨).

إنها كرامة من لا كرامة له .

### بلاد الشمس والانتظار:

رأينا كيف أن «الهنا» مسكون بهوس «الهناك» بحثا عن كرامة موهومة، والآن نتوقف برهة عند صورة الأنا والهنا لدى الآخر كما وردت على لسان كل من المسيو تريانو وأوديل. إن الأول « يدافع عن الليبرالية فى كل شئ ». فقضاء عطلة ببلاد الشمس بحثا عن أصالة بلد الضيافة حرية » (ص ٦٧) وتقول الثانية :

« لهم الشمس والبحر ولنا المال والسلطة. كل أجزاء الكرة الأرضية تدور إلا هذا الجزء من العالم (أكادير) فهو متوقف أبدا، بشعرك بأن لا فائدة فى أن تدور هى حول الشمس أو أن تدور الشمس حولها. قرون وهذه الكرة تدور، إلا هذا الجزء، الذى ينتظر العملة الصعبة. [هذا الجزء] الخارج من العالم والقرن » (ص ٧١).

كل شيء ثابت في هذه البقعة الشرقية الدافئة  
بيريغ عملة الآخر الذي ينشد دفء شمس الهنا بحثا  
عن «زمكان» خارج «الزمكان» .  
سيمائية أسماء الشخصوس :

إن أسماء الشخصوس تعمل في الرواية بوصفها  
علامات مميزة طبقيًا، ومؤشرا على الشحنة الساخرة التي  
تسرى في مفاصل الملفوظ موحية - وهذا ما تسعف به  
القراءة المشاركة - بكل تفاصيل الملفوظية. ففي مقابل  
«الأسماء الحسنى» رزوزو، فيفي، فاتي، لولو، تنتصب  
«الأسماء اللا أسماء» : مباركة، عباس مول الفاس،  
عقا، بوشعيب، أوباسو، ولد عيشة، أيت الباتول، حبشانة  
العمياء، طريفة بنت الهجالة، موحا لقرع، عثمان  
الكعك، الفقيه النعناعي، بنعيسى السائق، بو العجايب،  
بو الزعانف، حد هوم العورة، ابن جرادة، ولد الخنشوشة،  
الداخل في الأسواق، قرع رجا في الله، بوحدبة قواد  
الحومة، ولد الشارفة، الحاج عيسى الناعوري، ملحطوحة،  
الحاج الزغبى.

وهكذا يبدو أن توظيف أسماء الأعلام لا يخلو من  
شحنة ساخرة تعكس بعض الأوضاع الاجتماعية المتردية  
في مملكة إميلشيل «السعيدة» بشقاء شرائح معينة  
لفائدة ثلة مأفونة.

#### الباروديا

قد يدخل النص حوارية مع نصوص تنتمي إلى  
الثقافة الشفهية أو المكتوبة ليحاصر استفزازها باستفزاز  
سخرية مضادة، مؤسسا بذلك خطابه المناقض، مبديا  
تناقض الخطاب النمطي أو تهافته، معلنا لا عقلانيته  
الملغومة.

النموذج الأول : «من قال إن الرأس يغنى بعد أن تشبع  
البطن، ولم يقل بأن الرأس تغنى لكى  
تشبع البطن» (ص ٧١ - ٧٢).

النموذج الثاني : «اللطيف. اللطيف. اللطيف.

عاش. عاش. عاش

من ردها مليون مرة غفر له ما تقدم ما  
تقدم ما تقدم .

من سمع مردها ولم يردها فكأنه  
استولد أمه. أمه. أمه.

ومن ومن وما فلينتظر العقاب في الدنيا  
والدنيا والدنيا » (ص ٢٧).

النموذج الثالث : «نحن أمة نقول الشعر عموديا وعلى  
السليقة. مليون سنة ونحن نتغنى، كلنا  
شعراء. كلنا يتكسب بالشعر.

وتفتح أماننا الأبواب إلا قلب التاريخ،  
من رأى منكم منكرا فليغيره بغيره  
بغيره» (ص ٢٣).

النموذج الرابع : «ويوم يحف البترول تموت القطط  
من العطش، وتزهو الورود فوق مداخل  
تكرير النفط على عينيك يا منكر  
ونكير» (ص ٢٧).

النموذج الخامس : «من هذا المنبر (مقر الأمم المتحدة)  
تطلق القرارات (٠٠) ومنه كذلك  
يماد التفكير في جغرافية الأمزجة  
والأذواق الصغيرة التي تتطرق بها  
الأنانيات السوائل بقنوات البند السابع  
من الفصل العاشر من قوانين كيت  
وكيت» (ص ٨٤).

#### استنتاجات :

لقد نجحت السخرية عن بنى المبدع لسلسلة من  
الاستراتيجيات الخطابية، نذكر منها :

أ - التقابل بين الفئات المسحوقة والفئات المحظوظة.

ب - التقابل بين الأنا والآخر أو الهنا والهنالك.



ج - التقابل بين الخطاب الرسمي والخطاب المضاد.

د - التقابل بين الخطاب المتخيل والخطاب الملحق.

هـ - التقابل بين النمطى واللامنطى.

و - التقابل بين الوعى والوعى الزائف.

ز - التقابل بين الكائن والممكن.

كل ذلك بغية :

١ - فضح اللامرغوب فيه والمبتذل والدنىء.

٢ - تقديم بديل أخلاقى وإيديولوجى للأخلاقى المتعفن.

٣ - تعرية نواطر الخارج والداخل.

٤ - تفجير المكبوت السياسى والثقافى والتنصل من إكراهات الواقع المتكلس.

٥ - إدانة بلاغة الانتظار والاحتضار والانشطار.

٦ - ملء لخواء أنطولوجى.

٧ - دفع للمنمط واللاعقلانى، والاحتفاء باللامنطى والعقلانى.

٨ - فضح قوانين اللعبة الاجتماعية.

٩ - الانحياز للمستحيل والأصلح.

١٠ - فتح لرؤيا ديوجينية نفسح هجنة الواقع وزيف ادعائه، وذلك بتقديمها لأسئلة مستفزة تحضن

جمرة الواقع فى الزمن الردىء.

# الاغتراب

## فى رواية محمود حنفى

محمد زكريا عنانى



الاغتراب .. ؟ نعم ؛ هذا الفيض من الضياع والشجن والإحساس بالقهر والانهمام ، ورفض الواقع والانسحاق تحت جبروته ، الاغتراب بكل ما يمكنه من قوة ومن ضعف ومن تمرد وخروج على المؤلف ؛ هذا العالم الداخلى الذى يتلون بأصضاء ما يدور خارج النفس ، والذى تشكله دوامات من الرعى واللوعى ، ومن الضوء الباهر والقشاة الداكنة الموعلة فى أغوار الأغوار ...

وإذا كان القلم قد استطرد شيئاً ما ؛ فذلك عن عمد ، لأن هذه الروايات الثلاث لمحمود حنفى تنطق بهذا كله على نحو بالغ العمق والرهافة ، وما أظن أن كاتباً عربياً آخر أرهقه الشعور بالاغتراب على نحو ما صنع مع محمود حنفى .

ونحن مضطرون لأن ننظر لهذه الأعمال منفصصة عن ذات مؤلفها ، فالقيمة الفنية للنص هى ولاشك

من الضرورى أن أؤكد - منذ البداية - أن المحور الذى اخترته لهذا الحديث ليس بالضرورة أبرز المحاور فى النتاج الروائى لمحمود حنفى ؛ فهناك جوانب كثيرة تستحق وقفات خاصة ، منها - على سبيل المثال لا الحصر - جوانب الموت والوحشة ، الواقع والخيال ، الحزن والتشاؤم ، الحب والشهوة .. إلخ ، فضلاً عن الزوايا الفنية العدة التى تثيرها أعمال هذا الأديب السكندري الكبير ؛ فلماذا هذا المنصر على وجه الخصوص ؟ سؤال قد نجد له جواباً فيما سوف يأتى من صفحات .

وفى محاولة لبلورة الحديث فإن التجوال بسيطوف بثلاثة أعمال روائية أساسية هى : ( المهاجر ) ١٩٧٦ ، ثم ( حقيبة خاوية ) ١٩٨٠ ، وأخيراً ( يوم تستشرى الأساطير ) ١٩٨٢ ، أما الأعمال الأخرى - المنشورة وغير المنشورة - فربما نتطرق إليها ، بصورة عرضية ، من خلال المحور الذى قلنا إنه سوف يكون زاوية الرؤية هنا .

الفصل في الحكم على العمل الأدبي ، ومع ذلك فهل المزيد من المعرفة عن المؤلف مما يحول دون الحكم السليم ؟

أظن أن ذلك قد يفيد ولكنه لا يضر في شيء ، وأظن أن الوعي بأبعاد « الاغتراب » في أعمال كاتب ما تتطلب سيرا لروح العصر ، ومعايشة للعوامل المختلفة التي تقف « خارج » العمل الأدبي ولكنها تلقى ببعض الضوء عليه .

وهكذا يمكننا أن نقرأ ( الكوميديا الإلهية ) وفي أذهاننا أن فيها شيئاً من دانتى ، وكذلك قصيدة « البحيرة » للامارتين و ( اعترافات فتى العصر ) لألفريد دي موسيه و ( يوميات نائب في الأرياف ) لتوفيق الحكيم . ورؤية « ذات » المؤلف لا تشكل - كما قلنا - إلا زاوية تساعد الناقد الذي يأتي حكمه أولاً وأخيراً على القيمة الفنية وحدها . ومن المنطلق نفسه نقرأ أعمال محمود حنفي لننظر فيها من الوجهة الموضوعية الخالصة ، ولكن لا بأس من أن نعرف أنه عمل فترة من الزمن في أحد المكاتب الثقافية الأجنبية بالإسكندرية وأنه سافر إلى إحدى البلدان العربية البترولية حيث قضى بضع سنوات من عمره « وهكذا كان بطل روايته ( حقيبة خاوية ) ، والذي كان يقطع - مثل المؤلف - في حى كليوباترة بالإسكندرية »<sup>(١)</sup> . ولعلنا لا نكون بمعين في غلظة الطبع إذا ما أشرنا إلى قرائن أخرى « شخصية » مثل المرض - ونحن نعرف أن محمود حنفي - شفاه الله - يعاني المرض منذ سنوات ، والمرض عنصر فعال في مصائر أبطال رواياته ، كذلك نلمح في هذه الأعمال مواقف - ستكشف عنه بعض أطراف هذا الحديث - من المرأة أو بالأحرى من الزوجة ، فنحن مع حياة محمود حنفي ومع أعماله أمام موقف « سقراطى » إن جاز التعبير ، ونشير في آخر هذه الومضة إلى أن جوهر أحداث روايته الثالثة ( يوم تستشرى الأساطير ) تدور في

فيلا بمنطقة أبى يوسف - في أطراف المعجمى - وهو مكان طالما تردد عليه أدينا ، ضيفاً على صاحبه « ص . ي . » الذى يملك فيلا هناك ( وإن لم يكن لهذا الصاحب - بقينا - شأن بمادة أزمة بطل الرواية ، لا من قريب ولا من بعيد ... ) .

وسوف ننظر إلى الروايات الثلاث ( أهي حقاً ثلاث روايات ، أم ثلاثة وجوه ، ثلاث معالجات لأزمة واحدة ؟ هذه قضية توضع في الحساب ، وإن كان الحسم فيها مما يخرج عن الإطار الخاص لحدوثنا هنا ) من خلال منظور تاريخي فني ، والبداهة المنطقية أن تكون أمام ( المهاجر ) أول أعمال محمود حنفي المنشورة ، وقد صدرت عن سلسلة « أقلام الصحو » عام ١٩٧٦ ، في نحو مائة صفحة ، يعقبها تحليل نقدي بقلم أحمد يوسف (؟) . ومن المؤسف أن هذه السلسلة الجادة التي أسهم فيها كتاب وفنانون مبدعون من أمثال سيف وانلى ، ونجيب محفوظ ، ومحمد زكى العشماوى ، وعصمت داوستانى و .. و .. من المؤلف أنها تتوقف بعد أن كشفت عن عشرات المواهب التي كانت مخبوءة ، ومن بينها - ولا شك - محمود حنفي .

تشكل ( المهاجر ) من أربعة أجزاء ( فلنقل : من أربعة فصول ، من أربعة مواقف ... ) ، تبدأ بالموظفة الأوروبية الحسنة وهى تقول « له » بالإنجليزية :

« - مستر فاروق الخولى .. إن إدارة الهجرة بحكومة أستراليا يؤسفها أن تبلغك أن طلب الهجرة المقدم منك مرفوض فى الوقت الراهن ، وبدون التزام بإبداء الأسباب .. »

وبذل أثناء ذلك جهداً عصبياً شديداً لاستيعاب الصدمة ، ثم غادر مبنى السفارة دون أن ينطق بغير كلمة « شكراً ، وهويكاد يسقط من الإعياء .. » .

وهى تتقلب فى بوتقة الألم ، وهكذا - فى أعقاب فشله فى الهجرة ، واكتشافه أنه يعانى من مرض لا منجاة له منه - نسمع نبض وجدانه :

« ... وبينما كان يسير صامتاً إلى جوار محسن اجتاحه شعور بالحنين إلى كل ما يمت إليه : الأصدقاء والأقارب وملاعب الصبا ، وحتى الذين خانوه واضطهدوه .. واستقر فى يقينه اعتقاد مطلق بأن البشر جميعاً بؤساء وغير مذبذبين ، وأن عليه منذ اليوم ألا يسالى أو يكتسرت بأى شىء ، وأن ينطلق وسط الجميع متحرراً من المواقف والأفكار على حد سواء .. »

كان لفاروق الخولى بعض نصيب فى قطعة أرض ، لم يكن بد من بيعها بعد أن طرد من وظيفته ( مدرس التاريخ ) ، لكنه يفلسف الأمر بأنه « قرر أن يعيش حراً » ، ولم يكن الأمر قراراً ولا اختياراً فمن أين له أن يواجه نفقات الحياة ، من مسكن مع زميله الصحفى مختار ، ولذا فإن ذاته تكون أكثر صدقاً لحظة أن تنفجر فى ذاته خواطر تقول :

« .. لقد فقدت حماسى للعالم ، هذه هى المسألة ببساطة .. القضايا التى أرقنتى طويلاً لم تعد تثيرنى ، وأشعر أن الحياة بصفة عامة أصبحت رتيبة مملّة خالية من أى جديد ، وفى هذه الحالة لا يصبح للهجرة - شأنها شأن البقاء على قيد الحياة - أى مبرر يجعلنى أتمسك بها ، ثم إنى - واقعياً - صرت عاجزاً عن التعامل مع العالم بسبب مرضى .. إلى أحلم بالانطلاق إلى عالم آخر ، وتشغل بالى منذ وقت رغبة فى التوحد مع قوة سامية لأنستبين ماهيتها أو حدودها فى الوقت الحالى .. »

وهناك على مدى الرواية كلها صونان ، الأول حياى إلى حد ما يسجل « الخارج » ، والثانى داخلى جوائى يروح بما يعجز هذا « البطل » المطعون عن البوح به ، صوت يكسر الزمان والمكان ، ينداح مرفرفاً كالطائر الذبيح ، يكشف عن عمق الوجيع ، ومدى الضياع .

إن فاروق الخولى - مجرد اسم يخلو من أى دلالة - بطل مهزوم ، ولكنه ليس ساقطاً ولا جباناً ، لذا نراه ، بعد أن أحبره الطبيب بأنه مصاب بسل فى العظام ، يردد بيتين للسياى قالهما وهو فى أتون المرض الذى أقعده لسنوات فى الفراش :

« لله الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لله الحمد إن الرزاق عطاء

وإن المصبات بعض الكرم » .

وقد أجاد فى حديثه مع صاحبه محسن ( والصدقة قاسم مشترك فى روايات محمود حنفى ، ومنها فإن التفريط فيها - على نحو ما حدث فى ( حقبة خاوية ) - يمثل أزمة حادة ، وظاهرة من ظواهر الاعتراپ ) وهو يحاول أن يفسر : لماذا أفكر فى الهجرة من مصر ؟ إذ نراه يصرح :

« - لا أظن أن المشكلة هى مصر .. المشكلة تنحصر فى كيانين : أنا ، والعالم » .

وعلى الرغم من أن بطلنا « فاروق الخولى » لم يغادر مصر قط ، فإن الرواية تحمل تسمية « المهاجر » وتستهل بسد أبواب الهجرة « المادة » فى وجهه فى الوقت الذى تتعمق فيه أبواب الهجرة « الروحية » . واستخدم « الروحية » هنا ليس لجمرد المقابلة بين « المادة » و « الروح » وإنما لأن الأزمة بعداً روحياً - أو فلنقل صوفياً أو دينياً من نمط خاص تظهر فيه الروح ،

وفى دروب القاهرة يتقابل مع الحب القديم :  
زينات ، وتسأله فى أحد اللقاءات :

« - ألا زلت تحبني ؟ »

- بصراحة لا . صرت عاجزاً عن الحب .

ويأتى إليه أخوه بثمن قطعة الأرض التى بيعت ، فهل  
يعنى ذلك انتهاء المحنة ، وهدوء حدة الاغتراب فى نفس  
فاروق ؟

إن « الجزء الثالث » يمثل محاولة الهرب فى ظل  
هذه الجنيهاات الثلاثمائة التى جعلته يشعر بالثراء والرغبة  
فى التبذير بحماقة ، على الرغم مما يحاول نفسه أن تغرسه  
فيه من شعور كاذب :

« إن ذهني صاف ، وهنا أنا أنسحب ،  
أنسحب ، أغوص ، أنتهى .. إلى يا رفيقة  
موتى الآن ، يا حريتى المنقاة .. يا حريتى  
الخلاص » .

وهكذا يسقط الحب أو بالأحرى محاولة الحب مع  
زينات ، وتنطوى صفحة المقام بالقاهرة لنواجه الجزء  
الرابع وهو يستقر بالإسكندرية - لدى سيدة تؤجر بعض  
غرف شقتها بكليوباترة (١) . فهل هذه النقلة تأتى  
للبحث عن ملاذ ، أم أنها أشبه برحيل الأفيال حين  
يتقدم بها السن لتحت بعيداً ، فى حالة غريبة من الغربة  
والتأمل والعناد الرومانسى ؟ فى ظنى أن هذا هو حال  
بطل ( المهاجر ) ، إذ يتمتم لنفسه فى لحظة من  
لحظات المكاشفة :

« يا إلهي الرحيم : لقد تم عزلى ، وفى نفس  
اللحظة بلغ نبعى غايته .. فلماذا تتركنى  
أحيا ؟ أما حانت ساعة الخلاص ؟ » .

وعلى الكورنيش يتهاوى الجسد الخاوى ، يخبر البصر  
رويدا رويدا ، تهدأ الأنفاس وثقل الرأس ، ليغوص فى  
الصمت السرمدى .

أما ( حقيبة خاوية ) فإنها تأتى أقرب ما تكون إلى  
« تحقيق » أو « تقرير » عن موت عادل ، بطل الرواية ،  
يقوم به صاحبه العائد من الغربة بعد سنوات قضاها فى  
إحدى بلدان البترول ، ونحن نستخدم اللفظتين  
« تحقيق » و « تقرير » عن عمد مدركين فى الوقت ذاته  
أن هذه مجرد صيغة فنية مبتكرة ( معروفة ، مع ذلك ،  
فى أعمال روائية غربية وعربية ) .

وقد قلنا إن « بطل » الرواية يدعى عادل ، ومن  
الملاحظ أن ( حقيبة خاوية ) تبدأ وقد مات البطل لكن  
هذا الاحتجاب المادى لا يحول دون أن يكون الشخصية  
الحيوية المهيمنة على الكتاب كله ، كما كان فاروق  
الخولى فى ( المهاجر ) . ولأننا أمام « تقرير » أو  
« تحقيق » ، فإننا نقابل أول ما نقابل « نوتة » أو  
تمهيداً ، وهذا أمر غير معتاد فى الأعمال الروائية لكنه  
ملائم تماماً للصيغة التى اختارها محمود حنفى لروايته  
التي ناسبها أيضاً الانتهاء بـ « خاتمة » ، أما الوقائع  
نفسها فتحمل عنوان : « أوديسا النهار والليل » .  
لماذا أوديسا ، ولماذا النهار والليل .

أما الأولى ، فلأنها رحلة اغتراب وأهوال وتقلبات ،  
تذكر - على نحو ما - بالبطل الهوميرى القديم الذى تاه  
حيناً من الدهر بعيداً عن بنيلوب ، وعن تليماك ، وعن  
جزيره إيثاكا ، هذا البطل الذى عايش جيمس جويس  
روح ضياعه وغربته فى ( أوليسيس ) . أما الثانية  
« الليل والنهار » فإنها تربطنا بالأرض وتعيدنا إلى الواقع  
للاأسطورة ، أو فلنقل : لتقول لنا إننا أمام أسطورة  
أرضية .

و « الأحداث » ( وليس فى الرواية أحداث بالمعنى  
التقليدى ) تبدأ و « الصديق » يورقه أمر موت عادل ،  
فيقرر أن يتحرى المسألة عند زوج عادل وعند بقية  
الصحاب : إسماعيل وعلى وعبد الحميد ( يضاف إليهم  
عادل ثم « الراوى » الذى يقود التحقيق ، وتأتى الرواية

لافتاً بصبو إليه ، ورحلة التقيب عنه تأتي بمثابة رفض الواقع وعدم الإيمان بأن ( عادل ) قد مات ، بل تأتي محاولة - بالسة - تندمج فيها ذات الراوى بمشاله الهارب من قبضة الزمن بحيث يصيران أحياناً شخصية واحدة . يقول الراوى فى أحد المواقف التى يرتطم فيها بما حوله من زيف ودمامة :

... ولكنى ، حينما كنت قد بدأت أتبين الحقائق الجديدة ، واكتشف كم التناقض الذى يسرى فى عضم الحياة من حولى ، كان الوقت قد فات ، وكانت أحلامى بالتمرد والحرية الخالصة قد جفت بنابيع ربها وانتعاشها ، ووجدت نفسى جزءاً صغيراً من النظام ، مكبلاً بالمطالب التى لا مفر من توفيرها . والآن أرى من حولى أكثر من أب أدين له بالطاعة والولاء ، الرؤساء فى العمل ، والزوجة فى البيت ، ومواضع المجتمع الذى ارتضيت أن تستعبدنى عبر سلسلة من التنازلات المريبة قدمتها فى غفلة متعمدة خبيثة تحمى لوهم الاستقرار ، فى حين تتضخم عقدة الإثم لم ترسخ حتى نصير جزءاً من تكوينى الخاص ..

إن علاقتى بعادل لم تسلم من انعكاسات تلك العقدة الخبيثة وآثارها المزعجة .. فلكنى أهرب من وعزات عقدة الإثم ، جعلت من ذكريات عادل وسيلة أداوى بها قروحي الداخلية ..

وعادل هذا إنسان مريض البدن إلى حد كبير ( كما كان فاروق الخولى - بطل رواية ( المهاجر ) - مريضاً مريضاً خطيراً أودى بحياته فى ختام الرواية ) ، ومع ذلك فإنه يمثل القوة ويتمثل فى ذهن الراوى رمزاً للخلاص .

على لسانه ) ، والراوى يقول لنا إنهم أنهوا جميعاً الثانوية العامة معاً ثم فرق بينهم مكتب التنسيق ، وانتهى الحال بعادل أن قرر ألا يتابع الدراسة بعد أن حصل على مجموع ضئيل لم يمكنه من الالتحاق بالجامعة :

« يظل عادل وحده هو الذكري الموجهة فى القاع ، قرحة لا تشفى ، سوط عذاب . لقد اتخذ قراره ذات يوم ، وأعلن رفضه لعملى المهدود ، ونفض يديه منذ البداية من كل حرص ، عائق تشوفه وعذابه وانطلق كطائر لا تحده حدود .. اشتغل بالعمى فى دكان ، ثم ميكانيكياً ، ثم موظفاً حكومياً ، ثم بحاراً بحسب المحيطات » وكان له أب فقير مثل أبى ، وأم طيبة كأمى ، غير أنه كان شاعراً .. أجل ، كان يكتب الشعر ، وقد وعدنى بأنه سيضع كتاباً يضمه خلاصة تجربة عمره ، وأن ذلك الكتاب سوف يكون كتاباً عظيماً .. ها هو قد أوفى بالشرط الثانى من عهده ، فمات ، فأين الكتاب ؟ »

هذه ومضة من مواقف كثيرة كان « الراوى » يناجى فيها نفسه . من هذا الراوى ؟ إن أول الأفكار التى تدف على ذهن أن يكون هو المؤلف ذاته ، لكننا نؤثر الاعتماد - أو التخفيف على الأقل - من جرأة الأحكام الرومانسية ، ولا نريد أن نخضع العمل الأدبى للتصور الـ « سانت ييفى » ، ليكن الراوى من يكون ، وليكن فيه من المؤلف ما فيه ، لأن هذا ليس بالأمر البالغ الأهمية ، وإنما المهم أن نتحدد - فنياً - شخصية الراوى ، وهى نموذج فيه قدر كبير من الطيبة والمثالية والضعف ، فى مقابل شخصية عادل التى تتسم بالرصانة . لكن هذا الأخير يتمحور فى ذهن الراوى باعتباره المثل الأعلى الذى كان يرجو أن يكون شبيهاً به ولم يستطع أن يشارف آفاقه ، إنه يبقى حلماً مستحيلًا

آخر . وينطلق في شتاء الإسكندرية تحت المطر ،  
وتتداخل الرؤى مع الواقع في لحظة خصبة بالدلالات  
على الرغم من أنها تتمثل في شكل لوحة  
« فانتازيا » .

« أخذ المطر بهطل في غزارة . لقد ابتل  
شعري ثم سترني وسروالي ، وجرت قنوات  
رفيعة من الماء على قفائي ، وتسللت عبر  
فتحة القميص وانسلت إلى جسدي ،  
وسرعان ما انتشرت وطوقتنى . غرقت تماماً  
داخل ملابسى ، وهزنتى رجفة كتيار  
كهربى ، ولكنها بدلاً من أن تصعقنى راحت  
تأسرنى .. وسرى في عروقى دفء متواتر ،  
وتغلغل في قلبي انشراح أسطوري .. »

فجأة قلت إنى حر ، وأن الطبيعة خمر  
ربانى ، فتجردت من ملابسى دفعة واحدة ،  
وصرت عارياً .. استقبلنى الموج عنيفاً هادراً  
ثم لم يلبث أن احتضننى بعشق . وسبحت  
حتى امتلأت نشاطاً وقوة ، فتهدأت إلى  
الشاطئ واستقمعت فاتحاً صدرى للريح  
العاصف ، أستنشق هواء ملحياً نظيفاً ..  
ووجدتنى أودحرج فوق المروج الخضراء وأنا  
أقهقه فرحاً ، وأقطف عنبات مسكرة وألثمهم  
حباً برقوق وبرتقال .. أصعد تلالاً فوق  
تلال ، ومن ورائى ماشية ترعى فى سلام .  
وأطفال يلعبون ، وعدارى ساحرات يبتسمن  
فى دلال ، وأثناء ارتقائى التلال ، كانت  
الأشجار ترسل أريجاً مفعماً بالخصوبة  
والطراحة .. »

و « الراوى » يمضى فى مثاليته المقهورة إلى أرملة  
عادل ، ويسألها عن « الأوراق الخاصة بالمرحوم » زاعماً  
لها - ولنفسه - أنه يريد أن يجمع قصائده ، وتأتى له

هكذا نرى عادل حازماً باتراً عميق الرؤية ، وهو  
يسخر من صاحبه على الماركسى معقّباً على كلامه  
بقوله :

« مستحيل أن أفكر كما كان يفكر البشر  
خلال عشرينيات هذا القرن .. لقد انشطرت  
الذرة وأحدث انشطارها صدعاً رهيباً أصاب  
قلب الفلسفة الماركسية فى العمق ، وقد  
لا يبقى من تلك الفلسفة غير بعض الإنجازات  
الاقتصادية والاجتماعية ولكنها محكوم عليها  
تاريخياً - بمنطق الجدول نفسه - بانطفاء  
الجدوة والزوال .. » .

يوصل الراوى مهمة البحث عن أسباب موت  
عادل ، متسائلاً أحياناً عن أسباب كل هذا الاهتمام  
بموته ، دون أن يملك إجابة محددة . يعرف أيضاً شيئاً  
عن ساق عادل التى كسرت أثناء عمله بالباخرة ،  
والتعويض الذى تبدد ما بين سداد الديون ومواجهة أعباء  
الحياة من حوله . وإثر أزمة حادة لا تملك زوجه سوى  
أن تنقله إلى المستشفى « الميرى » ؛ فأين الأصحاب  
ومنهم من بلغ قمة الشراء ؟ لقد تخلوا عنه وتركوه  
يموت وحيداً غربياً ، برغم أنه بينهم .

هكذا كان اغتراب عادل مأساوياً تراجيدياً أشبه بمحنة  
أوديب فى فراره - اللامجدى - من قدره ، بينما كل  
خطوة يخطوها تدفعه أكثر فأكثر إلى نهايته المحتومة .  
أما « الراوى » ، فإنه فى فيض رومانسيته ينطلق عبر  
الحياة محملاً بهمومه التى ينوء تحت وطأتها ، وبنفسه  
الممزقة بين المثل والرغبة فى التصالح مع الحياة والشعور  
بعسر هذا التصالح . ومن ثم ، فإننا نجد عنده سلسلة  
من « الهروب » ، وعندما تعوزه الوسائل الواقعية يستعين  
بالخيال ، ومع اقتراب الصفحات الأخيرة من الرواية يصل  
إلى قرار مع ذاته ألا يطوى مسألة عادل كما فعل غيره  
من الصحاب القدامى ، ولو تأملنا طويلاً هذا القرار فإننا  
نصل إلى رغبته الدفينة فى أن يكون هو نفسه « عادل »

أن ذلك الإيمان الذى يبدو غنيذا ومغرقا فى  
الثقافات ومريحا للنفس لم يعنى فى لحظات  
تلت من امتشراف الجنون .

ولم يبق أمامنا إلا الرواية الثالثة القصصيرة ( يوم  
تستشرى الأساطير ) ، وتقع فى نحو ستين صفحة  
( مزدانة برسوم للفنان عصمت داوستاشى ، تنطق فى  
بساطة فريدة بروح الرواية ) ، وتحمل عنوانا ثانويا  
( مباشرة إلى حد كبير ) يقول : سفر إخفاق العهد  
الحالى ! وتقول الصفحة الأولى من الرواية التى رسمت  
فى هيئة ورقة من مخطوطة ، زيادة فى إضفاء الجو  
الأسطورى :

« وقائع اليوم الأخير فى حياة كل من سالم  
وأمين ، اللذين ولدا على مشارف أربعينيات  
هذا القرن على أرض مصر المحروسة وجمعهما  
عبر الخمسينيات صبا عامر بالأحلام الخضراء  
ولكن الستينيات فرفقتهما بعد أن أجهضت  
أحلامهما وأنزلت بهما عقابا على ذنب لم  
يقترفاه . »

وهاهما يلتقيان بعد الشتات - بتدبير مصادفة  
هازلة - فينزع كل منهما ثوب واقعه المزرى  
فيشترعان معا فى سباحة وسط بحر  
الأساطير .

وقد حظيت هذه الرواية بدراسة رصينة قدمها على  
الراعى بأستاذية سجل فيها أن محمود حنفى :

« كتب رواية هامة حقا ، من وجهة نظر  
المضمون والصناعة الروائية معا ، فهو من ناحية  
الصناعة قد عاد مباشرة إلى أسلوب الحكاية  
البسيط ، الخالى من تعقيدات لا مبرر لها ..  
وجعل لها نبرة التحذير والزجر الشديد التى  
يستخدمها ذوو الرؤى حين يشعرون حتما

بالحقيبة التى تضم كل ما خلّف من أوراق ولكنه يجد  
الحقيبة خاوية ، لقد مزق عادل كرايسه ، وانتهى الأمر  
إلى الأبد ؟

إن هناك اتهاما قائما بأن محمود حنفى سوداوى  
النزعة ، وهى قضية لا علاقة لها البتة بقيمة الفن .  
وقديما سجل نقادنا كيف أن شعر حسان بن ثابت كان  
فى جاهليته أقوى منه فى إسلامه ، ونوهوا بشعر بشار  
وأبى نواس وأبى ربيعة برغم ما فى هذا الشعر من عهر ،  
وفى العصر الحديث تعلق القراء بروايات زولا وبشعر  
بودلير وبأعمال كافكا بالرغم من كل ما يغلّفها من  
قتامة .

وبالنسبة لـ ( حقيبة خاوية ) فإن قتامتها قتامة  
إيجابية ، إن صح التعبير ، بل إن هذه « الإيجابية »  
تتحول فى نهاية الرواية إلى نوع من المباشرة ، وكأن  
المؤلف خشى ألا يستوعب القارئ طبيعة التجربة  
ودلالاتها فأراد أن يبلغها له ( ألم نقل قبلا إن قالب هذه  
الرواية يقترب من التحقيق أو التفسير ، وإذن فإن  
السطور الأخيرة « تلخص » المضمون ، تسجل  
النتيجة ) ، وها هو الراوى يتمم ، وقد ضاع كل شئ :  
مات عادل . وبموته تحطم « المثال » وفقدت أوراقه التى  
كانت تمثل الرمز والروح ، ولكن الراوى الذى ينهار  
أمام وقع هذه الضربات المتلاحقة لا يلبث أن يفيق  
ليصرخ والستار ينزل فى الدقائق الأخيرة من المسألة ، فى  
السطور الأخيرة من الرواية :

« .. ووجدتني - من جديد - أناشد الله فى  
خشوع أن يعفى أولادى من عذاب عصر  
عشناه . أليس كذلك - على أية حال -  
متسقا مع كل ما رويت ؟ أجل ، لقد  
وجدتني أناشد الله بالفعل أن يعفى أولادى  
من مصير الفشل والإخفاق الذى أحاق  
بجيلي كله . ومع ذلك فلا بد لى أن أعترف



الروائيتين السابقتين ؛ فهنا نعرف أن ( سالم ) استمر في دراسته حتى أنهى دراسته الجامعية ؛ أما ( أمين ) « فرفض تماماً استكمال دراسته » بعد الثانوية العامة ( وهذا تماماً ما حدث للراوى فى ( حقيبة خاوية ) وما كان من موقف بطلها عادل ) .

ونمضى الأحداث فى إلقاء عجب لاهت ، تتوارى فيه التفصيلات ، وكأن المؤلف يريد أن يقول : ما جدوى التفصيلات إذا كان الجوهر مدعاة للدهشة ؟ ( يلاحظ أن القصة القديمة تجنح عادة إلى إسقاط التفصيلات ، فالبطل طويل حلو التقاطيع وكفى ، والمرأة فائنة ناعمة طويلة الشعر واسعة العينين وهذا كل ما هنالك ) ويكون الوصول إلى فيلا سالم بمنطقة أبى يوسف الجرداء ، وفى أثناء ذلك نتعرف رحلة الاغتراب « الأوديسية » التى مر بها أمين فى عالم فقد القيم ، لقد سجن أمين فترة من الزمن بلا تهمة معينة وبلا تحقيق ، وقابل من الحياة ألواناً من المهانة والخداع حتى آل به الأمر إلى حالة من الشرود والتشرد والضياع ، فهل ينقذه سالم منها ؟ سالم ؟ لقد تحددت ملامحه منذ بداية الرواية :

« فعقب الهزيمة تزوج ابنة رجل كبير فى الدولة كان قد تعرف عليها أثناء فترة الدراسة وأخفق فى الارتباط بها بسبب وضعه الاجتماعى البسيط ، غير أنه فوجئ بها تعاود الاتصال به إثر محنة تعرضت لها وتشجعه على الزواج ، ولقد زينت له الأمر بشقة جاهزة ومفروشات فخيمة ووعود بعمل لائق يوفره له أبوها .. » .

واستناداً إلى هذه الزيجة أتاحت لسالم فرصة العمل بأحد بلدان البترول فى ميدان الاستشارات والهندسة ، حتى إذا ما عاد أصبح من الأثرياء ، فما المشكلة إذن ؟ المشكلة أن الرجل « مأزوم نفسياً » يضيق حتى النخاع بكل ما أحيط به من زيف ، لقد فقد متع « الطعام

عليهم أن يوجهوا رسالة تحذيرية إلى بنى الإنسان من خطر كبير يوشك أن يحل بهم » .

أذكر القارئ الرسالة الكامنة فى قلب رواية ( المهاجر ) ؟ أذكر الصرخة التى تفجرت فى ( حقيبة خاوية ) ، خاصة فى نهايتها ؟ نحن إذن فى المسار نفسه مع الرواية الثالثة ، ولكن وفقاً لأى تشكيل فنى ؟ إن كاتب المقالة يستطيع أن يلح على أفكاره فيسطحها مرات ومرات ، أما الفنان فإنه قد ينطلق فى كثير من أعماله ، بل ربما فى جميع أعماله ، من منطلق واحد ، ولكن إبداعه يفقد نضارته لو كانت النصوص معادة مكرورة . فهل هذا هو الحال مع روايات محمود حنفى ؟

لا شك أن هناك تميزاً جوهرياً فى المعالجة بين ( المهاجر ) و ( حقيبة خاوية ) بالرغم من سيطرة روح الاغتراب على العاملين معاً . وهذا ما يظهر جلياً أيضاً من خلال معاشة ( يوم تستشرى الأساطير ) التى يأتى استهلاكها على تلك الصورة الجديدة القديمة معاً ، أو بمعنى آخر هى إحياء لإطار طريقة السرد القديمة ، بكل عفويتها وسذاجتها ؛ تلك السذاجة السحرية الشفيفة التى تفاعلت على نحو عضوى فريد مع « فحوى » ( يوم تستشرى الأساطير ) .

فحوى ؟ أى فحوى ؟ لو تأملنا فى « الموضوع » لقلنا إنه بسيط للغاية ، فهناك هذا اللقاء غير المدبر - وإنما هو لعبة من الألعاب القدر - بين سالم الذى يمرق بسيارته وسط « الطريق عند المكس لينفذ إلى الطريق الضيق الذاهب إلى المعجم » وبين هذا المدعو « أمين » الذى تصدمه السيارة صدمة خفيفة ، وبهبط قائدها سالم ليفاجأ بأن الضحية - أمين - هو ذلك صاحب القديم الذى غاب عنه فى زحمة الأحداث ، يتعاقن الصديقان . ولا يزال أسلوب القص القديم يهيمن على الرواية ، والأحداث تتوالى وفيها ما يذكر بأحداث

الانسياق للأشكال الروائية التقليدية التي تجسم معالم الشخصيات وتولى « الأتموسفير » مساحة كبيرة . ولا غرابة بعد ذلك أن جاءت كل رواياته قصيرة نسبياً ، بل إن ( يوم تستشرى .. ) توشت أن تكون قصة قصيرة طالت قليلاً - كما هو الحال مع ( قنديل أم هاشم ) أو ( دماء وطن ) .

وتأتى مساحة الزمان والمكان متسقة مع النقطة السابقة ، وإذا كان من الصعب الجزم بالزمن الذى تستغرقه أحداث ( المهاجر ) ، فإنه على كل حال ، يبدو محدوداً ، وهو قصير بشكل واضح فى ( حقيقة خاوية ) ويصل فى ( يوم تستشرى .. ) إلى إطار الليلة الواحدة . وإذا كانت الرواية الأولى تنقلنا من القاهرة إلى الإسكندرية ، فإن الرواية الثانية تتحرك فيها الأحداث ما بين أحياء كليوباترة وبحرى فقط من الإسكندرية ، أما الرواية الثالثة فإنها برمتها تدور فى مكان ضيق للغاية لا يجاوز تلك البقعة المهجورة من الصحراء .

وقد استعمل محمود حنفى فى نسيجه الروائى لغة فصيحة ، بسيطة وواضحة ، تغلغلها غلالة من الشاعرية غير المفتعلة :

« .. هذه هى الإسكندرية التى أعرفها : البحر والأفق والريح الغاضبة ونفحات الشمس بعد سيل من المطر . لكن الإسكندرية لها وجه آخر يחדس حيائى فأفر هارباً منه ، هو البيوت المتداعية العائمة فى برك الوحل والمياه العظنة وأكوام الزباله والأطفال متسخى الوجوه والثياب .. أرعد وأنزوى وأنكسر فى داخلى وأحاف ، أهرع إلى بيتى أحمى بنظافته وزخرفة توزيع الأثاث فيه ، أضرم أولادى إلى صدرى المرجف ، أحميهم وأحتفى بهم من عدو شر لا أستبينه ولا أجرؤ على التصدى للكشف .. »

والجنس وكسب المال ، ولم يجد بهلاً ، وضاق ذرعاً بالزوجة المظاللة وبأبيها الذى لا يكف عن جعله مجرد دمسية تجلس المال والمزيد من المال ثم لا شىء بعد ذلك . امتلاً سالم تقزراً من قيم « الهزيمة » التى وقع فى حبالها هو نفسه ، ثم قاده طول التأمل فى ذاته إلى يقين بأن يهجر كل شىء ويهضى ، إلى أين ؟ لا يعرف ، ولكننا نسلمه يردد بإصرار : « لا مفر من الرجل » ، ويعلق بأمين كى ينقذه ولا يتخلى عنه .

وتنتهى الرواية وسالم يضرع النار فى البيت الخلو - ؟ - ثم يستقلان السيارة ، ويندفع سالم بها داخل الماء ليغمرها الموج وتهوى بمن فيها إلى العمق . وعلى غير عادة الحكاية الشعبية التقليدية فإن الخاتمة تأتى بكل هذا الفيض من الحزن والعمية والضياع .

\*

لقد أشرنا فى ثابا حديثنا إلى عدد من الوشائج التى تربط بين الروايات الثلاث ، والتى يمكن إجمالها فى ارتكازها جميعاً على « بطل » واحد تدور حوله الرواية ، وتكون الشخصيات الأخرى قليلة الفاعلية أو بالأحرى لا تنهض إلا بدور مكمل فيها ، هكذا كان فاروق ، القوة المؤثرة الفعالة فى ( المهاجر ) ، كما كان عادل فى ( حقيقة خاوية ) وأمين فى ( يوم تستشرى ) . وقد تصادف الشخصية ومكملها كما هو الحال مع الراوى فى ( حقيقة خاوية ) وسالم فى ( يوم تستشرى .. ) وكأن للشخصية « قرناً » من نوع خاص ، فالراوى يتخذ من عادل مثلاً أعلى وسالم يستمد القوة على اتخاذ القرار من خلال اتصاله بشخصية أمين .

ونحن لا نملك عن هذه الشخصيات إلا قدراً محدوداً للغاية من السمات الخارجية . والمواقف لا تدفع محمود حنفى لأن ينساق وراء الإغراءات الأسلوبية أو

« نمدد الزمن ، ثم انداح ، ودوى انفجار هائل أعقبته زخات نارية كثيفة توزعت على كل حجرات الشقة ، ثم ساد السكون بغتة ، فقممت أتخبط في ضباب دخان الطلقات . عند مدخل الشقة وبدلاً عن الباب الذي تحطم ، اصطف جمع من المخلوقات الشائنة يتأبطون رشاشات سوداء . صحت كالجئون ، جريت متعثراً عبر الحجرات . كانت المخلوقات الشائنة تسد منفذ الشقة تماماً . إنما عثرت على أولادى متكومين يرتجفان .. تكومت معهما بسطت ذراعى المرتعشتين فوق كتفیهما ، ومضيت أتتعب كما النساء .. »

لكن خط الفانتازيا وامتزاج الخيال بالواقع يبلغ ذروته فى ( يوم تستشرى الأساطير ) ليجسم فى صورة - فاسمة أبعاد الاغتراب المأساوى الذى « استشرى » فى الرواية . ومن المواقف ذات الدلالة حوار أمين مع « الصوت » ، حوار الفنان المخلص لفنه مع صوت العصر الذى يلهث بالماديات والجشع ، وتعلو البسرة حتى يزارر الغضب فى صدر أمين فيقوم ويهدم كل شيء حوله : « الأثاث والمفروشات والنوافذ والمنافذ والجدران ... حتى تحول البيت إلى مجرد هيكل من الأعمدة المثبتة على أساسها الراسخ فى الأرض » ، ثم يعود فينبه من جديد .

لم يكن هذا الهدم ، بطبيعة الحال ، إلا ما تمنى أمين أن يقوم به ، ولم تكن زوج سالم ومن معها فريقاً من « السحالى والضفادع والجردان » ولم تكن لهذه الزوج أنياب مديبة زرقاء « بارزة من فكها المنفرجين متأهبة لغرز السم » فيه ، بل إن النهاية العنيفة للرواية تختمل تفسيرات تخرجها عن الصورة المادية الواقعية التى تبدو للوهلة الأولى صارخة زاعقة ، لبيت يضرم فيه النار وسيارة تندفع وسط الموج ونهاية كئيبة معتمة نقول :

ولعل أبرز ما فى الروايات الثلاث ذلك العناق الحميم بين الواقع والخيال ، والذى أضفى عليها طابع الجدة والحيوية والإثارة ، وتمكن المؤلف من خلال استغلال هذا المنصر أن يكشف عن أغوار نفوس أبطاله ( المجروحين التمساء الضائعين فى رحلة الحياة ) وأن يكسر رتابة الترتيب الزمنى للوقائع ، ويفجر طاقات الأحلام والتمرد والجموح المفقور .

وهذا المزج بين الواقع والخيال له درجات وأنماط ، ففى ( المهاجر ) ينساب المونولوج الداخلى هنا وهناك مشبعاً بذهذبات تحمل حيناً الاضطرابات والتردد وتداخل الرؤى ، وتحمل حيناً آخر بوح الذات ، وهو يلتقى مع تلك القوة الخفية الخلاقة التى تدفع بنا عبر دروب لانملك إلا أن نمضى فيها سواء رضينا أم أبينا :

« لا شك ولا يقين ، لا أمل ولا بأس ، الحرية مطلبي والحرية هى الموت . لقد كان محالاً أن أجد معنى للضربات التى تلقيتها فاشتبهت الموت فى ظلال الحرية .. إنها تبدو فى أقصى صورها عندما لا يتبقى غير يقينى بالموت » .

وهناك كذلك فى ( حقيبة خاوية ) مشهد المطر الذى يهطل بغزارة و« الراوى » الذى يمضى تحته وقد تغلغل فى قلبه « انشراح أسطورى » ، وراح يتجرد من ثيابه وهو يندفع وسط الموج ويتدحرج فوق المروج الخضراء وهو يقطف حبات العنب والبرقوق والبرتقال ، فيتحوّل المشهد إلى « مطهر » كامل يفضى به إلى « الفردوس » ، وما ذلك إلا من نبع لحظة اشتبهت فيها انفس أن تعانق الخلاص وتنفلت الروح من أسر القيود ، ولكن النشوة الطاغية لم تكن إلا وليدة الهرب من الواقع ، والغمامات البيضاء يعقبها زفير الأعاصير واندلاع الزوابع ، و« الجحيم » الذى نفر منه كامن فى صميمنا :

كاتب

بداوير

الاهتمام الجارف برغبته في معرفة كيف مات عادل :

« ها أنا ذا قد تعربت أمام نفسي دفعة واحدة ، ودون مقاومة تذكر : مخلوق مشوه ضعيف تأسره الاهتمامات الضيقة » .

ثم تأتي موجة تالية يرى فيها أن موت عادل يأتي تكفيراً عن الخطيئة التي أصبحت تسيطر على الناس جميعاً ، فهو صورة من التكفير المسيحي الذي يجعل من موت المسيح فداء لخطايا البشر ، وهكذا تنتقل من الخاص والنسبي إلى الرؤية المطلقة ، ويتحول الراوي - مجهول الاسم - إلى التعبير العام عن الإنسان الذي لم يعثر على ذاته ، بينما يتحول عادل إلى المثال أو النموذج المقصود في واقعنا ، ولا ينضج بتأثير مباشر لعمل ما من الأعمال الروائية الكبيرة مثل ( أوليس ) لجيمس جويس أو ( المحاكمة ) لكافكا أو ( الغريب ) لألبير كامو .

وهناك محاولة للدكتور السعيد الورقي في كتابه ( اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ) تسعى للربط بين روايات محمود حنفي وظواهر التمرد الوجودي ، واعتبر أنه بنى في روايته ( المهاجر ) :

« مقولة المتمرد الوجودي من خلال شخصية فاروق الخولي . لقد عاش فاروق الخولي كما رأينا وجوده على ما عنده فقط بلا ضعف في عالم بلا مستقبل ، ولذلك لم يأبه لشيء ، إيماناً منه بأنه لا شيء يبقى بعدك . فالحياة حرب ، والحرب كما يقول كامو لا يمكن إلغاؤها ولا بد أن نعيشها أو نموت بسببها » .

بل إنه اعتبر بطل رواية ( المهاجر ) « صورة أخرى من مرسو كامو » أي بطل ( الغريب ) .

« كان البيت قد تقوض تماماً ، وتصاعدت منه ألسنة النيران وسط دخان أسود . بينما تناثرت من حوله السحالي والضفادع والفئران التي كانت قد غادرت سياراتها وشيكاً ، ووقفت عاجزة عن فعل أي شيء » .

وهذا الكسر للواقع تجسسه ظواهر عديدة : الأحلام ، وأحلام اليقظة والانتكاء على الرموز ، وهي رموز بسيطة كما رأينا . وروايات محمود حنفي كلها ، وبالرغم من أجواؤها المعقدة المركبة ، روايات بسيطة تعتمد على بناء فني واضح المعالم ، و« التكنيك » يمتزج فيه التشكيل الأوروبي ( بأنماطه الكثيرة ) مع الأساليب العربية الشرقية . وهذا المزج يأتي مستساغاً متماسكاً ، متميزاً بطابع خاص من الحدة والحيوية والعمق .

ولا شك أن هناك روافد شتى أسهمت في صياغة هذه الأعمال ، على أن الكشف عنها جميعاً يحتاج إلى التفصي التفصيلي . ومع ذلك ، فمن السهل إماعة اللشام عن بعض منها في هذا الحديث المجمل ، ويمكن - على وجه خاص - التنبيه إلى بعض قرائن تعبيرية في ( يوم تستشرى الأساطير ) تربط بينها وبين بعض تعبيرات « ثوراتية » ، فعلاوة على استهلالها العجيب - وقد مر - نلمح مثل هذه الجمل :

« وكان يوم التقيا أن هبت الريح وقصف الرعد وانهمر مطر غزير من السماء ... » .

ولا شك أن محمود حنفي قرأ جيداً في علم النفس وترسم في أنأة أبعاد شخصياته الرئيسية ، ولكن هذا التفهم لا يأتي مباشراً ، ولا يعوق مسيرة نمو الأحداث وقد تبلغ به المهارة حداً يجعل الإنسان يتساءل : أي الدلالات يعني هذا الموقف ؟ ما الذي تريد أن تقول هذه العبارة ؟ فهناك على سبيل المثال موقف الراوي في ( حقيقة خاوية ) وهو يواجه نفسه بحثاً عن سر

تتوارى فيها الذات أو بالأحرى تعيش مشكلات الآخرين  
وتتفاعل إيجابياً مع ما يحيط بها من أحداث .

إن هذه الرحلة فى روايات محمود حنفى قد طالت  
شعباً ما ، وانحق أن كاتب هذه السطور يترك القلم على  
مضغ ، فما زال يتشوف إلى مزيد من المعاشة لأعمال  
هذا الروائى السكندري المبدع الذى يغمس مداد قلمه  
فى دمه ، ويتجلى فى رواياته وهج الفكر وصدق المعالجة  
والبراعة فى خلق الأحداث والشخصيات والمواقف  
والصور .

ولهذا رأى وجاهته من بعض الوجوه ، والحق أن  
بطل ( المهاجر ) وجودى فى جانب من سلوكه ، لكن  
هذا - فيما نزع - مجرد وجه من وجوه هذه الشخصية  
المركبة . إن الوجودية فى صميمها سلوك فردى يناهض  
العالم ولا يشغل صاحبه إلا بأزمة ذاته وأبطال محمود  
حنفى ليسوا على هذا المنوال . وإذا كان أبطال رواياته  
الثلاث قد ماتوا : فاروق الخولى فى ( المهاجر ) ،  
عادل فى ( حقيبة خاوية ) وسالم وأمين فى ( يوم  
تستشرى الأساطير ) ، فإن لهم جميعاً هذه المواقف التى

# السنيرة..

## جدل الآخر.. وغلبة التراث

محمد قطب

١.

أن تغفل الجانب التأثري لتواصل الثقافة الأدبية والفكر التنويري في البيئة العربية كلها، إشارة دالة على أن جسور الثقافة قد امتدت من مراكزها المعروفة في مصر والشام إلى الحجاز - أولاً - عبر المطبوعات والصحف والبعثات والسفارات الخاصة، مما أحدث هذا الملقاح الفني - الذي أرفده وقواه التأثير الغربي في مجالات الفكر عامة - فيما بعد - على يد جيل «الوسط» ثم «الحديث» فذاً قصصياً مميزاً، لا يفرط في نكهة المكان وجمالياته المدهشة، أو غرائب العادة، أو أسطورية التراث وتحييلاته. كما لا ينزلق إلى الذوبان في أشكال التعبير الحديثة بالرغم من وجود اتجاهات نقدية حديثة قلبت كثيراً من مواضع النقد التحليلي والتقليدي معاً<sup>(١)</sup>. ولكن، كانت مقارنة النقد الجديد - في صدمته - من الشعر مدخلاً للمدرسة أقوى وأشمل من اقترابه من القصة.

وإذا كان اجتماع السعدي تعامل مع الجديد الطاريء بحذر شديد، إلا أن الإشاعات الحضارية ظلت

دخلت القصة باعتبارها فناً شريفاً جديداً إلى عالم الأدب في المملكة السعودية من ثقب الإبرة الضيق. في الوقت الذي كان للشعر فيه السيادة والذيوخ، ومع ذلك فقد استطاعت أن تزاخم الشعر وتكتب شهادة ميلادها فسا أدبياً حين تنبّهت إلى التعبير عن المواقف وتحوّلته، ورصد المواقف الفاعلة للذات في صراعاتها بين الخارج والداخل، والافتسار من الفنون الأخرى في دوائر تماسها، فتمتص منها الرحيق ثم تذييه سائلاً عذبا في إضار قصص له أبنيته وأسافه التعبيرية المتنوعة ما بين حدّي القديم والحديث.

ولقد سعت القصة وهي تخضع مجراها الفني التاريخي - وسط الصدّ والقبول - إلى أن يكون لها من النسيج ما يكون خاصاً بها، ومن الأبنية التعبيرية ما يكون دالاً عليها، اتساقاً مع المراجع التراثي والأحلاقي، والمكاني، فضلاً عن ضغوط العرف، ولف العادة، دون

تنسرب شيئاً فشيئاً حتى غطت أرجاء البيئة فى الربع الأخير من القرن الحالى، حيث حملت هذه الحضارة ألواناً من الفكر والثقافة وصوراً من أنماط المعيشة والحياة:

«ما كان لأبناء الجزيرة بها من قبل معرفة وخبرة، بل نقلت إليهم فنونا من الدراسات العلمية الحديثة، وصوراً من حياة المجتمعات المتطورة الراقية، ووجوها من الآراء والنظريات الجديدة، جعلتهم يعتقدون أن التقدم الحق للمجتمع لا يكون إلا إذا أخذ الناس بأسبابها» (٢).

وإذا كان الأدباء قد أدركوا أن عليهم مسؤولية إفساح المجال للنور الجديد لإحداث التطوير المطلوب وإشاعة الجديد والتنوير، إلا أنهم مشوا على «الصراط» وهم يحاولون التوفيق بين نواتج الحضارة القادمة وقيم البلاد وظروفها المادية والتراثية والأصول العرقية فى الحياة القبلية المتوارثة:

«وأيقن الأدب أن عليه مسؤولية التقدم الاجتماعى والتطوير الحضارى، وأنه إلى جانب هذا يجب أن يتلاءم كل تجديد فى المجتمع وواقع المواطنين، وظروفهم، وعقيدتهم» (٣).

ولقد هبت نسائم التغيير فنشب الصراع العقلى بين واقع متخلف وأمل فى الجديد يتراءى فى الأفق كالحلم الواعى. واحتارت الذات بين حياة ظاهرية تتميز بالرداء التراثى الخاص، والبيت الذى يبعج بأحداث المبتكرات الأوروبية. وكأنما لا صلة تربط «الساكين بالمسكون فيه». وتعالى صيحات الإيمان بالفرد والمناداة بالحرية وحق التعليم للجميع، وحملت الصحافة - كما حمل الأدباء والمفكرون - عبء التعبير عن هذه التطلعات.

ولقد واكبت القصة ذلك كله، واستطاعت أن تفرز كتابها ومبدعها فى إطار من التنوع ما بين التراث والإفادة مما هو حديث، ولم تتخل عن المهمة الاجتماعية، فى المقام الأول، بما تحتاجه من جهد وافر لتحريك الساكن المتراكم.

## ٢ -

لم يغب عن القصة السعودية - وإن جاء متأخراً - ما التفتت إليه القصة العربية - وبخاصة الرواية المصرية - فى جدلها مع الآخر «الحضارى» عبر رحلتها إلى الغرب؛ إذ ألقت الكثير من الأضواء الكاشفة على الذات العربية - المسلمة - فى لحظات احتكاكها وتعاملها مع الغرب، ومواقف تلقىها للفكر الحديث، وللأسلوب المادى «الحضارى» الذى يفارق فى كثير منه ما ثبت وتكرس وقدم فى الشرق العربى. وهذا الآخر الذى هو ظاهر الجدل وليس باطنه، يعطى بعداً عاماً لنمط الفكر المتقدم عموماً بالنسبة للبيئة العربية فى تحولها الزمنى المتلاحق. وحمل الخطاب القصصى هذا الجدل بما اعتوره من خلل فى المواجهة ومأساة فى النتيجة:

«وتاريخ هذا الآخر الحضارى المتقدم ينبىء عن مواجهات دامية لم تكن شريفة الأهداف أو الوسائل مع الذات الحضارية الجماعية، بل إن الحاضر نفسه يشهد هذا اللون من الصراعات المصيرية الملعنة والخفية بينهما. ومن ثم تقع الذات الفردية المنتمية بجذورها إلى النمط الحضارى المتخلف، والتى تتغير بفعل النمط الحضارى الآخر - المتقدم - فى مأزق مصيرى «تسأل معه نفسها كيف تقبل الولاء حضارياً لمن يسمى إلى تدمير الحضارة التى تنتمى بجذورها إليها» (٤).

من حاجة لدى الجهة المرسلة. وهم ينطلقون في ذلك من حقيقة معروفة للجميع، ألا وهي أن عمليات التلقى الأدبي تخضع بصورة عامة لحاجات جمالية وفكرية قائمة في نفس المتلقي»<sup>(٦)</sup>.

والشوسع في استخدام الآخر الحضاري وارد في القصة السمودية، لأن الآخر - عموماً - يمثل عالماً جديداً متقدماً في البناء الفكري والمادى معاً، مما يجعله يلبي أشواق الفكر والوجدان لدى المتلقي السمودي، ويجد فيه ما يفتقده في مجتمعه. ومن ثم وجدنا «الآخر» ليس وقفاً على الغرب فقط - مع سيادته على الخطاب الفكري العام فيما بعد - بل تعداه إلى ييشات أكثر حضارة ورقياً من المجتمع السمودي مجرد أنها حازت درجة ما من السبق في التعامل مع الآخر الغربي.

فعلاقة الذات بالآخر في الأدب السمودي تنوع بتنوع المجال التثقيفي والتعليمي الذي بدأ انفتاح المجتمع السمودي عليه قبل التحديث وبعده. وثمة علاقة قوية مع مصر/ الثقافة والعلم، والتعليم، نتج عنها مردود تأثيري واضح في صياغة كثير من الفكر التنويري وتأصيل التراث معاً، وانفتاح آفاق رحبة على عالم جديد يمثل هذا الآخر، بمستوى نسبي، وبما يتضمنه من تراث واحد ولغة واحدة ودين واحد. وتمايز الآخر/ «العربي/ المصري» بالسبق في اختراق حضارة الآخر/ الغربي، لكنه يمثل في الوقت نفسه الآخر الحضاري للمجتمع السمودي.

«حامد دمنهوري» أحد هؤلاء المبرزين في رصد هذه العلاقة المتشابهة<sup>(٧)</sup>. وهو واحد من البعثين الأوائل لتلقى العلم في مصر، فضلاً عن جذوره المصرية الأولى. وكان عمله الروائي مزاجية فنية وفكرية واجتماعية مجتمعين أراد لهما المؤلف أن يمتزجا، ولكنه أتر أن يبقى على علاقاته الأسرية فارتبط بفتاته المكينة التي جعلها رمزاً للتراث. وفي رجعت حمل معه الجديد -

ولقد أثمرت هذه المواجهة - على مستوى النص الروائي - عن نمزقات وشروح في البنية العاقلة، وحفلت بتبريرات سيكولوجية واهمة، وتضمنت ثنائيات «حسية» تعكس جدل الصراع الظاهري وتنشئ بالإذعان. وحملت الذوات أبعاداً رمزية، وطقوساً بيئية تخالف الدلالة الموضوعية بوصفها كلاً، وتباينت الرؤية ما بين كاتب وآخر، وتساقلت الشخصيات، أو انسحبت، أو أوصدت عليها باب الرجعة إلى الزمن الفائت يأساً، أو إحباطاً، أو فشلاً. إن كماً هائلاً من التوحش الإنساني والاستلاب الذاتي حفلت به هذه الروايات<sup>(٨)</sup>، عبر سلوكيات في العنف الجنسي أو الرقة الرومانسية أو البدائل الوجدانية. وكان للمرأة «طولمها» الخاص في تحولها وثباتها، وانكسارها ورمزيتها المبهمة.

ولقد ظلت الروايات تتعامل مع سطح الشكل الغربي دون القبض على المعنى الكامن وراءه، مما أفقد الذات التوازن، وأضاع على الفكر جوهره الصحيح، وأفقد العمل متعة التأثير في الآخر الغربي. ولقد فقدت هذه الروايات تأثيرها في الآخر الغربي، ولم يهتم بها - مثلما يحدث مع عطاء نجيب محفوظ مثلاً - أو يسع إليها لأنها لا تمس حاجات فكرية لديه، أو تشير متعة جمالية يفتقدها، بل هي نوع من البضاعة المستردة جاءت في ثوب رومانسي حيناً أو زاعق حيناً آخر. ومعنى ذلك أن الخلل في العلاقات الثقافية والأدبية والعجز عن التمثل الحقيقي لوجه الآخر الغربي قد يؤدي إلى نوع من التبعية والارتهان في المجال الفكري والأدبي، أكثر المجالات التصاقاً بالعقل والوجدان، ومن ثم تمحى استقلالية القيمة وخصوصية الدلالة. من هنا ينعدم المردود التأثيري للآخر وكذلك الإفادة منه، فالجانب التأثيري في مثل هذا الخطاب الروائي :

«ينطلق من حقيقة أن من يتلقى عملاً أدبياً، وطنياً كان ذلك العمل أو أجنبياً، فإنه يفعل ذلك بدافع من حاجته كمتلق، لا انطلاقاً



٣

بطل الرواية - في الطب والمعرفة ليحارب بهما الجهل والمرضى معاً.

ولقد كانت البيئة المصرية آنذاك مختلفة حضارياً، ومن ثم جاء التعامل مع الآخر/ الحضارة المصرية تعاملاً اهتمت فيه ثوابت العرف ونمط الحياة. وكانت المرأة في مصر، شأنها شأن مثيلاتها في الغرب، قد حازت قدراً كبيراً من الاهتمام، مع الفرق في نمط السلوك والحرص على القيم. إلا أن القدر المشترك بين البيئتين خفف من درجة الصراع وحدد منسوب البوح الموجداني.

وقبل ذلك كان ثمة علاقة متبادلة وأصيلة بين مجتمع مكة ومجتمع الهند وباكستان. وكانت الهجرات إلى مكة والاستقرار فيها أمراً متواتراً، بل ساهمت الأسر الهندية الوافدة في نشر التعليم عن طريق الكتاتيب والمدارس الأهلية. وكانت بنيت المجتمع المكي في طور التشكيل الثقافي. وجاءت رواية (البعث) (١٩) لـ محمد علي مغربي ونسبة بهذه العلاقة وراسبة للتأثير والتحول، وكاشفة لبدايات التعليمية في الحجاز، إذ كان له «من المميزات ما ساعد على نشأة الصحافة فيه قبل غيره من المناطق الأخرى» (٢٠)، ومن ثم تحركت عوامل التنوير وشاعت كثيراً من قضايا الثقافة والأدب.

ولقد حرص بطل (البعث) على أن ينقل من الآخر/ الهند ثم مصر/ صناعة تدعم حركة مجتمع الحجاز في تفكيره ومواجهته للآخر/ الوافد أيضاً.

وفي الطلاقة المجتمع السعودي الحديث، انفتح على الآخر/ الغربي انفتاحاً واسعاً، فتطورت الحياة تطوراً فاق حدّ الخيال، ولاح التطور واضحاً في ميادين العمران والفكر معاً. وكان لا بد للأدب أن يعكس هذه العلاقة الجديدة، الجديدة في حوار الذات العربية المغلقة مع الآخر الغربي المفتوح؛ فجاءت رواية (السيرة) لتقوّم بهذا الدور.

تصف رواية (السيرة) (٢١) للدكتور عصام حوفاير علامة مميزة في حقل الرواية السعودية. وتميز الرواية حاصل من كونها انعكاساً للتغيرات التي طرأت على البيئة الثقافية والحضارية في المجتمع، وأن كاتبها جمع بين ثقافات مختلفة، مزجها في داخله واستوعب توجهاتها، وأدرك خصائص الفن الروائي الذي يمارسه دون أن تشده الاختلافات الحديثة من جذوره اللغوية والترتية.

والتطور الاجتماعي والحضاري اقتضى أن يبرز كثره الذين قاموا بعبء التعبير عن التطورات الحديثة، وكشف الأنماط الفكرية والسلوكية المتدافعة عبر حركة التحوّل المعاصرة، والدفاع عن الثوابت التي هبت عليها عواصف تحاول اقتلاعها، أو ضمها، أو التقليل من فاعليتها؛ مما يعني أن الهمّة الاجتماعية لا يزال محتيماً على العمل الإبداعي، وأن الكاتب لم يتخل عن هذا التوجه بصورة أو بأخرى. وأما الجديد فهو القرب من لعمل الفني بخصائصه المميزة بالرغم من الوقوع في التباس أو التوهم، أو الحظائرية التي حكمت الأعمال السابقة.

والموضوع الروائي - في مواجهة التغيير - قد تعددت أنماطه وتنوعت، فكان منه ما هو رومانسي الطابع، حيث تحتشد الطاقات اللغوية بألفاظها وصورها الحياتية المحملة بالخواطر النفسية وجنوح الخيال.

ورواية (السيرة) تنتمي إلى قصص الوجدان، حيث تفيض على الحركة النفسية وتغوص في داخل الذات، وتتغلغل إلى أدق المشاعر بحساسية لغوية شاعرة، مستخدمة في ذلك السرد والميولوج (حديث النفس) والوصف الخارجي، والكاتب، وهو يصوغ صياغته اللغوية الجميلة - ذات النكهة التراثية - يؤكد، في المعنى العميق لروايته، الانتماء إلى الدين وإلى الوطن وتكريس

القيم الدينية والاجتماعية المرتبطة بجذور الأمة وتاريخها الطويل. إنه واحد من الذين يقفون مع المجتمع، وليس من الذين يتمردون عليه. وهو ملحق فكرى هام؛ ذلك أن الانفتاح الفكرى والحضارى على الآخر الغربى وذبوع وسائل الاتصال الحديثة وشتىوع التعليم بكل تخصصاته، ومواجهة الصدمة الحضارية الآتية من الغرب، والوقوف على نتائج الفكر الغربى فى مجالاته المتنوعة، قد أدى إلى نشوب صراع رهيب بين واقع له تقاليد الضاربة فى الأعماق وطموحات خاصة - أفرزها التغير - تتراءى كحلم وردى يجذب القلب ويشغل العقل. ولقد أحدث ذلك انحيازاً نحو الواقع، أو تمرداً عليه تجاه الغرب، تأثراً بنتاجه الفكرى.

ورواية (السنيرة) تخمل هذا الانحياز إلى التراث، وتؤكد نزاع الحضارات واختلاط الثقافات وتلاقح العناصر، واستقطار ذلك كله فى إقامة بناء يفيد من نتائج الفكر دون أن يلقى أو يطمس زخم الواقع الثرى بمكوناته العتيقة.

فنحن نواجه بمحاور فى الرواية، وهى محاور ثنائية، يصنعها الكاتب صنماً كأنما هى المعادل للمحور الفكرى العام الذى يقف وراء عمله. فثمة محور كبير يمثل العرب/ أوروبا، ومحور خاص يمثل السعودية/ إيطاليا، وأخيراً المحور الذى تتكرر فيه خصائص المحورين السابقين الشيخ/ ماريانا.

والفتى «الشيخ» رمز عام مبهر وفعل لواقعه وعرويته ودينه. إنه السياق التراثى الذى يتدفق فى نهر الرواية فيزيح العوائق ويقتلع الأعشاب، ويرمى الزبد على الشاطئ الأملس. إنه القوة الفاعلة المسيطرة، والغاية - إن صح التعبير - على حين تقف «ماريانا» تتلقى، وتندھش، ثم تتفاعل وتنكيف مع المجتمع الذى يمثله الشيخ؛ فثمة عطاء فاعل وتلق مدرّوس. وكأنه محور تصحيحى يعيد للتاريخ وجهه القديم، وللروايات التى تعاملت مع الآخر الغربى توازنه.

وه «الشيخ»، لقب عرف به الطل؛ يعيش فى ميلانو ويدرس الموسيقى، ويحرص على إحياء المواسم الروحية، ويرى أن الفن الموسيقى «أقدم وسائل التعبير نحسى عند البشر»<sup>(١١)</sup>. ولقد جمع بين قيمتين كبيرتين: الحس الدينى، والنعم الموسيقى، وكلاهما يخاطبان الوجدان. فالفن والدين صنوان يتعاملان مع عميق المشاعر، من حيث التطهير والتعديل والإنماء. إنه أنموذج للشرقى المتمسك بتقاليد، والحريص على ممارستها فى كل مكان يذهب إليه، وهو أنموذج لتفتح العقل واكتساب أدق الفنون الغربية جمالاً وتنوعاً وهو الموسيقى، ومن ثم يصبح للصراع مجاله الذى يحرك الحدث وينشئ المواقف ويخلط بينها.

«ماريانا» - ابنة الحضارة الغربية - لا تخفى مشاعرها ولا تبطنها، بل هى واضحة الانفعال، صريحة التعبير، تتحرك فى طفولية محبة. وهى الأخرى «تدرس الموسيقى وفن الأداء الغنائى»<sup>(١٢)</sup> لتتأهل للعمل فى الأوبرا. لقد جمعها مهرجان أقيم فى روما تحت عنوان «الموسيقى والشعوب». ومنذ هذه اللحظة يغزل الوجدان خيوطه بدقة، وبرهافة، وبحذر شديد.

ويحرص الكاتب على إبراز صورة ماريانا فى مرحها الطفولى وتلقائيتها الهجبة، وذلك حين أشار الأستاذ إلى بذرة صغيرة نوشك أن تنبت فى الأعماق. وجاء موقف الأستاذ مشيراً انفعالياً، وذلك حين ألقى بسؤال عن خطط الشيخ بعد أن نال إجازته العلمية «وهل عمل حساباً لماريانا فى خطته؟» واندھشت ماريانا لما سمعت. ويصور الكاتب ماريانا فى ألق طفولى عذب:

«كانت قد أطلقت شهقة تعبيراً عن المفاجأة والدهشة، وصرخت وهى تحرك سباتها بالنفى: صدقنى يا شيخ؛ أقسم أنى لم أحده بشئ».

ولعل الصورة المادية المنفعلة تشى بطفولة منطلقة، واستطاعت الكلمات المصاحبة أن تعكس ذلك. فالشهقة

وهذا الاستدعاء مقصود، فهو تكريس للجانب التراثي البيئي في مواجهة حضارة جديدة مغايرة. والكاتب حريص على إيضاح ذلك كلما أسعفته مواقف الرواية. ولعل الإفاضة النصّية التي وردت في عباراته الطويلة «قضاها الشباب هنالك..» تعبر عن الانتماء إلى الوطن. وهو انتماء موصول وقيمة ثابتة في التراث الشعري، عبر عنها ابن الرومي في وطنياته، وأفاد منها الكاتب بالمزج في تلقائية تعبيرية مقصودة. فالأمر ليس تضمينا فنيا بقدر ما هو تكريس لفكرة الوطن<sup>(١٤)</sup>.

ويتكشف الصراع المستتجر في الذات لحظة الانتظار، صراع يقف على حافته تراث طويل مع المرأة، ويصبح رنين التليفون انتصاراً للبذرة التي لبدت في الأعماق:

«ماريانا.. قلتها في صوت كأنه استقى  
روافده من أعماق نفسى وروحي ومن جماع  
التراث الذي يمنع من تحقيق الحب»<sup>(١٥)</sup>.

والذي يقف عائقاً أمام تواصل الحب من وجهة نظر «ماريانا» التي تربّت على أن الحب عنوان مفتوح للمشاعر أنها كانت تنتظر منه أن يعبر عن حبه بقبلة، أو لمسة خفيفة، بل لقد حاولت هي نفسها أن تقتنص منه ذلك، لكنه أبى - وداخله يغلى - فالدين يمنع ذلك واحترام المرأة يعجز الفعل.

إن هذا الحس الأخلاقي ونش بالتناقض بين المواقف، وإن بدا متنامياً مع السياق الفكري العام. فالفعل الذي يمارسه الشيخ مدان دينياً.. وتحول النص الأدبي عن سياقه الفني إلى خطابية وتقرير يشرح فيها موقف الدين من الحب، وهو تزيد ملحوظ. وربما يخفف ذلك حرص البطل على إقناع ماريانا بوجهة نظره: «إن ربى خلق الحب وجعله وسيلة ولم يجعله الهدف»، ثم طال الموقف ومال إلى المباشرة: «...الحب خاصية من خصوصيات البشر... ولذلك يجب أن يحتفظ

حركة انفعالية عفوية والصراخ فعل طفولي في موقف متأزم، واستخدام السبابة عامل مساعد لنقل الانفعال.

هذه التلقائية التي يحرص الكاتب على ترسيخها في عمله هي المفتاح لمعضلة ماريانا، وهي المدخل الذي سينسرب منه في رهافة «التحول» الذي سيحتويها في النهاية.

وثمة استجابة انفعالية احتوت الشيخ، وهو الحريص على قيمه، حين استقبل هذا المثير في جيشان عاطفي، وشعر بحنان نادر يشع من حديثها. فيقبل عليها وتقبل عليه في رهافة شعور مجلّ بمواطف نبيلة تهدف - عند الشيخ - إلى بناء الأسرة قصداً لا مبرية فيه.

وتقف الديانة عائقاً يعترض نهر العاطفة الفياض: «ولكنك كاثوليكية.. فما موقف عائلتك!»، ويصبح الأمر معلقاً في انتظار رأى العائلة وإن أعلنت موافقتها عبر هذا الوصف السردى: «وشدت ماريانا قبضتها على يديّ كأنما تخشى الإفلات»<sup>(١٦)</sup>. وانتظار رأى العائلة أصاب الشيخ بقلق وإرهاق وانفعال حسي شديد، فهو قابع بجوار التليفون الذي سيصبح رنينه مدخله إلى قلب ماريانا. وهنا يميل الكاتب إلى السخرية المحبة «فهو يرى أن التكنوغرافيا - وهو يقصد التليفون الذي يقرب بين المحبين:

«قد نخل محل الثمائم والأحجية وأعمال السحر والشعوذة التي كان يمارسها البعض لإعادة الزوج المفارق أو الحبيب المهاجر».

وهي إشارة إلى الفارق في السلوك بين بيئتين مختلفتين في النظرة إلى الأشياء وإلى ما تستدعيه العبارة من معاني ودلالات. وفي فترة الانتظار تتداعى الذكريات:

«واستسلمت للزمن ووجدتني انتقل القهقري معه إلى مرايع الصبا بحكمة المكرمة... استعرض مآرب قضاها الشباب هنالك..».

بالظهر...». وهذا التداخل المستمر بين الدين/الحب أوقعه في مشاعر متناقضة عبرت عنها الألفاظ وفضحت داخله الحقيقي.

٤ -

يدرك - في الغرب - أنه يتعامل مع المرأة/الحررة، التى أصبحت نموذجاً لحضارة الآخر فى معطياته الفكرية والسلوكية معاً، ومن ثم فقد أدرك أنه يتعامل مع نمط جديد، مع الآخر/الضد - إن صح التعبير. ومع ذلك فقد كانت قيمه المتجذرة ترفض الفعل المباح مهما أضفى عليه الآخر مشروعيته.

وإذا كانت الدهانة عائقاً عن التواصل، فإن رأى الأهل فى مثل هذه المواقف المتباعدة حاكم فى التصرف، ومحدد للنهية فى أغلب الأحيان؛ ومن ثم حين جاءته الموافقة لزيارة والدها فى جبال الألب، احتشد لهذه الزيارة، وقدم نفسه لتقديم الواجب، ولكنه لم يقو على كتمان حبه. يوح البطل بشعوره حين كانت ماريانا تعزف لحنا شجيا: «وكنت آنذاك أمارس معها الحب يعنى وشعورى»، وهو تعبير جانح، ولكنه يعكس داخل الذات، ويوضح التناقض بين القول والحس الشعورى. واستقبلت «ماريانا» الرسالة «فعمرد الشعور بالرضى فى كل كيانها». وانتفى الكاتب فعلا شعريا تراثيا ليصور المعنى المرنى، ويدل على الحس المشبوب:

وبتنا بحال لو تراق زجاجة

من الراح فيما بيننا لم تسرب

وانتقاء الكاتب لبعض النصوص الشعرية التى يستدعيها قد يكون حلية فى بناء النص يذكرونا بالاستشهاد بالمأثور الشعري فى مقالة نثرية، تدعيما للفكرة وتوشية للأسلوب. وقد يصبح النص المستدعى محايداً جامداً، واقفاً على حافة النص دون أن يدلغ إليه فلا يضيف دلالات جديدة، أو أبعاداً أخرى وقد:

«يرمى الكاتب من خلالها إلى تجسيد المشهد الروائى، أو تصوير الانفعالات الشخصية، التى يعجز النثر عن التعبير عنها فيجعل الأشعار تروى العوالم الداخلية للشخصية» (١٧).

ولقد شغلت المرأة فى حضارة الآخر فكر ووجدان العربى، على حين كانت فى بلاد الشرق لا تزال واقعة تحت ظلم الرجل وجبروت العادة. ولقد كان موضوع المرأة فى الفكر الاجتماعى السعودى حافلاً بالصراع بين تيارين: الأول يصارع من أجل تكريس القمع، والثانى يجاهد من أجل الإفلات بها من هذا القيد القامع؛ فلقد عاشت المرأة فى الجزيرة العربية واقعة محكوماً بالأعراف الثقيلة:

«فهى لا تتمتع بحريتها الكاملة فى تحديد مستقبلها فلا يحق لها أن تختار زوجها، وفى أغلب الأحيان تجتهد نفسها مضطرة إلى الخضوع إلى إرادة أهلها» (١٦).

ولقد أطلق الأدباء أقلامهم بكل قوة أملاً فى زحزحتها عن مركزها الذى تحجرت فيه، حتى نالت حقها أخيراً بعد ضروب من المصاعبات شديدة، وإن لم يصل الأمر إلى حد المناادة بالسفور وخلع الحجاب والاختلاط التعليمى. ولأن الآخر زاحم العربى فى بيته بحكم الحاجة إلى التشقيف والتعليم، فلقد تغيرت نظرة الأدباء إلى المرأة الأجنبية المعاملة من حيث الاحترام الواجب، والإيمان بالعمل المنوط بها.

وهذا الشيخ - بطل الرواية - دارس الموسيقى، متمسك بتقاليد، مؤمن باحترام المرأة، وبصيانة كيانها، وهو متفتح العقل، اكتسب أدق الفنون جمالاً ورهافة وهى الموسيقى، فأثرت وجدانه وأشاعت الرضى فى قلبه. وهو إذ يخرج من معاملة المرأة/القيد،

وفدوه - «ماريان» زوجها له، بعد ما فاز بعلمه الشخصى  
المميز.

وسيفضل للجوانب الروحية تأثيرها الحاضر فى  
صياغة شخصية وصون كياناتها عن التمزق أمام  
الجانب المادية المنقطة للنظر، وأمام الانفلات الجنى  
العمى، إذ إن القاسم المشترك فى الجانب المادى أمر  
مستدرك، وموجود وإن تبين فى الجودة، أما القيمة  
الروحية فهى الدالة والعمق معاً.

«فالجوانب المادية من الحضارة بضاعة  
مشتركة، لا يختلف فيها قوم عن قوم، إلا  
من حيث درجة إتقانها، فلا تميز بينها إلا  
«ماركة مسجلة». أما الجوانب الروحية من  
الحضارة فقد تتأثر بمؤثرات خارجية، ولكنها  
لا تميز ولا تستبدل، لأنها لا تتعلق بوسائل  
الحياة بل بغاياتها ومثلها تلك التى نسيجها  
القيم، والقيم هى المعنى الذى يجده الإنسان  
لحياته هى جوهر وجوده، فإذا تخلى عنها  
تخلى عن وجوده. ومع ذلك، فإن الوسائل  
لا يمكن أن تنفصل عن الغايات، بل يجب  
أن يكون بينها ذلك الانسجام الذى يتحقق  
معه تكامل الشخصية فى الفرد، وتكامل  
الحضارة فى الجماعة» (١٤١).

إذا كانت المواجهة مع الآخر الغربى تعنى بمعنى  
ما مواجهة مع الذات الحضارية:

«حيث إننا إذا أردنا أن نحصل ما عنده، كان  
عليه أن تتوافق معه، ويكون هذا التوافق عن  
طريق عمليات إحلال وتبديل وإزاحة  
مستمرة، تنتهى إلى التغيير فى محاولة  
لاستيعاب الآخر الحضارى» (١٤٢).

فإن الملاحظ على الأدب السعودى حرصه على الإفادة  
الحضارية مع الدفاع عن الشخصية القومية بما تحمله

ولعل البيت الشعرى السابق مصداق على ذلك،  
فهو زينة أسلوبية، واستدعاء لموقف بديل يتمثل مع  
الموقف المشهود، وتعبير مختزل عن سرد روئى يمكن أن  
يظهر وينمى.

ويصدر عن الفتى/الشيخ/الموسيقى تصرف يكشف  
داخله المتسامى، ويتسامى به فى عيون الأهل وبدهش به -  
بما يشبه الصدمة - عقولا لها مرجعيتها الحضارية  
الخاصة؛ فلقد انفرد فى نومه بغرفة خاصة، وكان  
التصرف مثلاً مع فكر وقيم الفتى/الشيخ. ولقد ترك  
ذلك انطباعاً أخلاقياً مدهشاً لدى الأب؛ فاختمت  
الأوروبية لم تتعود فى مثل هذه المواقف أن يفصل الفتى  
والفتاة لحظات النوم والإنفاقة أيضاً. ويندهش الأب  
ويحتويه الإعجاب وهو يرى هذا النموذج المغاير الذى  
يتعامل مع حضارة الآخر بهذا السلوك المميز والمتسامى.  
نموذج بغاير نمط العربى فى النص الروائى العربى فى  
تهالكه على الجنس وتدنيه مع المرأة إلى حد الإذلال؛  
يقول الأب فى إعجاب:

«هل لا يزال يعيش فى هذا الوجود  
المادى بشر بهذا القدر من الخضوع لاسمو  
الروحى .. إننا فى هذه البسالة وفى أوروبا  
كلها نعيش حالة تعفن عقائدى .. اذهى  
وتزوجى من هذا الرجل .. إنه عملة نادرة» ...  
هذه العقيدة أعتبرها جوهرية لمستقبل  
البشرية» (١٤٣).

وهكذا يستحوذ الفتى/الشيخ على رضا الأب  
وموافقته معاً، لقد بارك الزواج مع عمه باختلاف  
الديانة، لشعور خاص به يشعر بالثقافة، وبطمأنينة قلبية  
على ابنته وهى تعيش مع مثل هذا الرجل.

ولقد نجح الكاتب فى أن يرسم صورة واضحة  
للسدين عبر سلوكيات الشيخ انزع بها تأثر الآخرين به،

من مقومات تراثية، وتاريخية، ودينية، مع نمو في الفكر الحضارى وترق في مدارج التطور العقلانى، بحيث تكتسب الذات الفعلية في مجال التنوير بعد العودة إلى الوطن.

لقد استطاع بطل (السنيرة) أن يحافظ على نقائه التراثى، وعاد - فيما بعد - مسلحاً بمزيد من الجمال الفنى فى أروع ميادينه وهو الموسيقى، فى مجتمع كانت الموسيقى فيه إلى عهد قريب متهمه ومجرحة.

ولقد جاءت الشخصية على عكس ما لسانه فى النماذج الروائية الأخرى : (أدهب)، (عصفور من الشرق)، (موسم الهجرة إلى الشمال)... إلخ. فلقد ذابوا فى حضارة الغرب وأسلموا أنفسهم لها، غائين عن الوعي!

« فاقدين للروح النقدية المبنية على أساس استيعابهم لقدرات شعبهم وإمكاناته، بما يتيح لهم أن ينفذوا إلى جوهر حضارتهم الأصلية.. وجوهر الحضارة الغربية معا »<sup>(٢١)</sup>.

لقد حدث الحوار الإيجابى - فى (السنيرة) - مع حضارة الغرب، مع أن النموذج السابق لا يزال قائماً (٢٢) فى الأدب المصرى.

•

والكاتب يغزل بنمطة فكرية وفنية نسيجه من أجل أن يعطى ترسيخاً للقيم الدينية فى وجدان «ماريانا»، حرصاً منه على تحويل الشخصية إلى الاتجاه الذى يتمناه، والذي به يحقق تركيبة من والده لهذا الارتباط الشرعى من «كتابية». وهو الأمر الذى أدانه الأب - فى البداية - بحسم مستدلاً بالآية القرآنية : «ولأمة مؤمنة خير من مشركة ولو أعجبتكم».

ويختار الكاتب الأماكن اختياراً جيداً يتلاءم مع الفكرة التى يطرحها، رابطاً بين منظومات تاريخية تعطينه فى النهاية قدراً من التأثير المطلوب؛ فالشيخ «ماريانا» - وقد تزوجا - انطلقا إلى إسبانيا فى رحلة زواجية جميلة، وهنا يتبدى المكان حاملاً ذكريات أمة مجيدة زرعت بذورها فى التربة الأوروبية/الأندلسية. ومضى يروى لها العظمة الراحشة بمأساة جليلة :

« وقضيت الليل كله أروى لها العلاقة التاريخية والمأساة العاطفية التى حدثت للعرب فى الأندلس ».

ويشيع الكاتب تساؤلات ماريانا حول السبب وراء هذه المأساة، وهل ورد فى «الكتاب» ما يوحى بذلك!! ويوضح الكاتب على لسان «الشيخ» الأمر كله بأن الآفة القرآنية قد حكمت الأمر وحددته : «ولاننازعو فتنشلوا وتذهب ربحكم» وتتألق صورة العرب فى ذهن ماريانا، وتذنبو شيئاً فشيئاً من الكتاب/القرآن الكريم، وتتأثر بمقولات الشيخ وتبهر به شيئاً فشيئاً.

وتنامياً مع فكر العمل ومنطقه، يستغل الكاتب الزيارة التى قام بها وزوجه إلى مصر لإبراز بعض معالم التراث، وتصحيح بعض المقولات التاريخية لإحداث مزيد من الإبهار والتأثير. ولا شك أن كل هذه المواقف التى يقوم الكاتب بتخليقها، من أجل توضيح الفكرة، قد أوقعت فى مباشرة وخطابية وميل إلى التحليل والشرح؛ فهو يتتبع المرشد السياحى الذى قام بالشرح والتعليق أمام الأماكن الأثرية التى يرى فيها «خلوداً للإنسان الصانع»، يتابعه معترضاً ومصححاً فيقول :

«إن الخلود للإله الواحد الفرد الذى يربط الأرض ومن عليها فهو الخالد..... أما الإنسان فهو زرع الفناء بحصده الموت».

وينزلق حول جزئيات فرعية قد لا تعطى لجسم القصة أبعاداً، ولكنها تقوم بتصحيح الشوايت، واعتبار القرآن

الدين والنشأة والبيئة، وهى تعلى من الثوابت التراثية الحقيقية التى تكشف عن جذورنا، وتقف فى انحياز كامل مع هذه الثوابت.

وقد تلاءمت النسب الجمالية فى الرواية مع هذا المحور. فالوصف أحد هذه النسب الجمالية التى أغرم بها الكاتب، وصف المكان والوجدان والتحول، حتى كأنك تعيش اللحظة، أو تقبض على المكان، وتتحمسه بيديك، بصف المشربيات فى طراز الأبنية القديمة بجدة فيقول: «لوحة فنية تصور رجوع الماضى أو كأنها إيقاع موسيقى لخطوات الزمان». ويصف الأبنية فى صورة حميمة تعكس تألف العلاقة والود الشامل للجيرة: «وقد تلاصقت البيوت متلاحمة حتى لكانها تجسّد للتلاحم الاجتماعى». فالطراز البنائى يحمل زخم الماضى وعراقته، والسرير ذو قوائم حديدية مشرعة، والناموسية قد أسدلت ستائرهما البيضاء، تخفى فى رهاقة ما خلفها عن العيون، وزير المياه ذو قوائم ثلاثة يغرى بالشرب، وليس ثمة من جديد فى المكان إلا التلاجة لحفظ الطعام فقط. إنه مكان مقصود إحداه. ولقد قام المكان بدوره التأثيرى على «ماريانا»، يتضح ذلك من صيحة الدهشة التى أطلقته وهى تعيش هذا الزخم كله: «إننى أعيش فى أعماق الزمن» (٢٢١).

والعنصر الجمالى البارز فى الرواية هو اللغة. وإذا ما استخدمت بكفاءة جعلت الماضى واقعاً معيشاً، وامتدت بالحاضر إلى مستقبل مشحون بالتوقعات:

«كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة فى جدة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن» (٢٢٥).

واللغة تصويرية حافلة بضروب الخيال والمجاز والتأصيل. يعبر الكاتب عن الحب فيصور «شيئاً محسوساً فيقول:

المرجع المعرفى والدينى الصحيح الذى يجب أن نستطلع التاريخ الدينى الحق مما جاء فيه. وهو أمر أريد به المزيد من الإبهار والتأثير على «ماريانا»، ومن ثم جاء الحديث عن فرعون أثناء رؤية الموساء القديمة، لمعطى له الحجم الطبعمى ويزيح عن ذاته صفة الألوهية، ويؤكد النهاية المساوية التى تحمل العبرة والعظة: قال تعالى: «فاليوم نجيك بسدك لتكون لمن خلفك آية». وظل الشيخ يرصد الانفعال، ويرصد المواقف حتى ينزل إلى قلب «ماريانا»، فيزرع فيه بذرة الإيمان الحق، وهو يطوف بها فى أماكن الشرق ذات النكهة المتميزة، والزخم المتسرع يتسرات فريد، عمله يستطيع - دون تدخل منه - أن يعدل اتجاهها فى مساره الصحيح.

«كل ذلك أشبع لدى «ماريانا» كثيراً من الشوق لحياة الشرق، ومقدمة جيدة للتكيف مع حياتها الجديدة» (٢٢٣).

تلك الحياة التى ستعيشها فى السعودية، وفى جدة بالذات. واستطاعت «ماريانا» بصدمة التراث وجماله، وبقيم الكتاب ومعانيه الشامخة، وبالألفة التى شعرت بها من الأهل والجيرة، أن تتكيف، فعاشت الحياة كما يعيشها أهلها، ولبست ما يلبسون، ثم أنجبت ولداً أسمته حمزة، تيمناً بعم الرسول، ولم يبق إلا أن تعلن إسلامها فى قاعة داخلية، ثم تسمت باسم الشيماء.

وتحولت شخصية «ماريانا» تحولاً هائلاً جاء عبر نعمات صاغها الكاتب فى اقتدار. وامتزج هذا التحول بتحول آخر فى شخصية الأب الذى رفض أن يمشى معها وهى على دينها، ولكنه فرح بها حين آمنت. يقول الأب فى اعتزاز: «إنها يابنى مؤمنة عن عقيدة وبعد تجربة.. أما نحن فאלله لنا». وهى عبارة تحمل مقارنة بين التجربة وخوضها، والوقوف عند حدود التلقى المتوارث.

إن الرواية ذات طابع خاص من حيث المعنى، فهى ترصد الاندماج بين فكرين و نموذجين مختلفان فى

ولكن استدعاء التراث دون أن يكون هناك ضرورة يصبح عبثاً على العمل، ويتحول الاستخدام إلى توازٍ بين القديم والجديد في حيادية باردة.

يستدعى الكاتب قيس بن الملوخ في مجال العاطفة وتصوير حالة الهوى التي سيطرت على كلي من الشيخ «ماريانا» - وكأنما التعبير عن الحب موروث تليد لا يتغير في الزمان أو المكان:

فيخفق قلبنا خفوقاً كأنما

مع القلب قلب في الجوانح ثاني

والمحصول الشعري وافر لدى الشاعر يسعفه في التضمين المعنوي المراد ولكنه يظل موازياً للموقف القصصي دون أن يندمج في البنية النصية.

والتراث اللغوي الديني امتزج مع النص القصصي امتزاجاً قوياً يؤكد اتجاه الكاتب، ويصبح الانحياز إلى التراث ليس مقصوراً على الفكر فقط بل يتعداه إلى اللغة أداة التعبير والتوصيل أيضاً.

ولعلنا نستطيع أن ندرك المرجع الديني في التكوينات اللغوية التالية، وهي نموذج لهذا الاتجاه: «وتركنا حماتي عند متاعنا».

وفي مجال المقارنة بين الأشياء يقول: «أما الاعتبارات المادية فتتوارى بالحجاب». وحين تندهر «ماريانا» من سلوك الشيخ الروحي يعلق قائلاً: «ولعله ساء» «ماريانا» ما لم تخط به خبيرا، ثم وهو يرنو إلى جمال الفجر في زيارته للقاهرة الفاطمية فيقول:

«كان منظر آية من آيات الله، فلق الصبح

فوق عاصمة من أعرق عواصم الوجود

وسبحان الله فائق الأصباح» (٢٦).

وهكذا تنشع اللغة بهمسحة تراثية تعطيها دلالات عميقة ومتواصلة. وهذا الولع اللغوي التشكيلي جعله

«شعرت كأن تكونات حسية وعاطفية عارمة أخذت تتخلق داخل نفسي .... شيئاً يتحرك ويتحول داخل جسمي وينساب مع مسارات الدم.. ثم أكاد أنسم رائحته.. شيئاً له لون ورائحة وأبعاد...».

والأسلوب رومانسي يتخذ من اللغة إطاراً للعواطف والمشاعر ويجمع إلى البلاغة التراثية. يصف صوت والده الغاضب عبر التليفون: «جاء صوته هادراً كهزيم العاصفة». ويستمر في نبذة عالية من الغلو والمبالغة استدعاها الولع البلاغي: «فلأن أحمل جبال الألب بثلوجها فوق ظهري أهون عليّ من مواجهة ثورة أبي». وهي ثورته - الأولى - الرافضة للزواج.

وهو كثير في الرواية، مما يؤكد هذا الملمح اللغوي التصويري الجميل. ولكن حين نحول الحوار في الفصل الأخير إلى اللغة العامية ذات الخصوصية البيئية في مفردات التعامل اليومي، أحسنا بالتفاوت الهائل بين جمالية الفصحى وإمكاناتها الدلالية الوافرة، وتهافت العامية. هنا تفقد اللغة/الأداة رواءها وجمالها الذي حرص عليه الكاتب منذ الصفحة الأولى في الرواية. صحيح أن الشخصيات تحمل نمطاً بيئياً خاصاً، ولكن اللغة لا تضيف جديداً إذا انحدرت إلى اللهجة اليومية، بل تساهم في إبراز التناقض بين الجمال والقبح. ولنأخذ نمودجا:

«فين أنت يا وليد، الدنيا مقبوبة هنا تدور عليك ما ينلقالك مكان، اصبروا الحين ازهم عمك مراد....».

وهذا يفقد اللغة دلالة التواصل العام. فالانعطاف إلى التراث بضيف أبعاداً عميقة للتجربة، فضلاً عن أن التشكيل اللغوي والفني يستمد من الموروث صورا متجددة تغني على الماضي رؤية معاصرة.



«وجاءنى صوتها من خلفى هادئاً كأنه  
الدعة، والسكينة، عذبا كأنه الرحين، دافئاً  
كأنه قلب أم» .

وهو كثير فى الرواية.

ولا يفوتنا أن نذكر أن الرواية يتسبّد فيها ضمير  
المتكلم، فهو متسام، ومفارق، ومزاحم، ومتغلغل وراصد.  
إنه ضمير يهيس على المواقف، ونخرج الأحداث من  
بؤرته الخاصة، مما أعطى للرواية تنوعاً فى مساحة التجربة،  
وشمل المعنى كله بالصدق، والأداء بالحساسية. فأدى  
ذلك إلى التوسع فى الذاتية والموضوعية معاً. ذلك أن  
الرواية :

«إذا كانت قد وسّعت مضمونها الذاتى فإنها  
زادت من اهتمامها الموضوعى، وجالت فى  
العقل بطريقة متقنة، كما جالت فى العالم  
الخارجى» (٢٧) .

إن رواية (السنيرة)، إحدى الروايات التى تعاملت  
مع الآخر الغربى، حملت قدراً من جسارة الرؤية، وجرأة  
فى التناول، وحرصاً على عقد المصالحة، وسعيًا للاندماج  
بين الروحانية والمادية، ودأباً حميماً فى إبراز الروحانية فى  
ثوب سلوكى/ حضارى شفيف، بنم عن التقدير والرهافة،  
ويتعد عن البوهيمية، ويقدم نموذجاً شرقياً روحانياً،  
متعادلاً، ومتسامياً، ومجاوِزاً مما كرّس الانحياز إلى التراث  
والجذور الروحانية العميقة \*

يلجأ إلى الجمل الاعتراضية بكثرة، نوعاً من التوازن، أو  
إقامة نوع من الحياد السردى فى مواقف قصصية ما، أو  
لإضافة معنى مقصود يضاف جمالاً أو انفعالاً يكشف  
الحالة النفسية. يقول وهو ينتظر المكالمات التليفونية من  
ماريانا: «وكنت أخس الجهاز، وأكاد - لصمته - أظنه  
قد أصابه خلل». ويقول عن والده:

«وربما كان لى بعض النصائح فى ثياب  
أوامر مطلقة كعادته - منذ نشأنا - فى تربية  
صغاره وإدارة بيته» .

ويصور لحظة المكالمات فيقول:

«فاستطردت - فى سماعه الهائف - ولكنتك  
تعلمين - كما قلت لك - إنها مكالمات من  
أمى بالحجاز» .

وللغة جمالها التصويرى الذى يقترب من روح  
الشعر، مما يذكرنا بقول الأستاذ يحيى حقى: «إننى  
أشترط أن يكون فى كل قصة «نفس» شعرى» .

ولننظر إلى هذه العبارات الواشية بشاعرية رومانسية،  
وبدفء ينضج من حروفها، ولنتأكد من سيطرة أدوات  
التشبيه التى تقرب المحسوس وتصوره فى صورة معنوية  
دافئة:

## • إشارة واجبة •

غطى محمود البدوى فى مجال القصة القصيرة جانباً كبيراً فى علاقة العربى/ الشرقى/ المصرى بالآخر/ الغربى/ الآسيوى. وهو جانب  
على قدر كبير من الأهمية شغل حيزاً كبيراً فى مساحته الإبداعية. لقد صور الجانب الحضارى لدى الآخر تصويراً دقيقاً وثرياً، كما عبر عن  
لحظة الفتح الأنا العربية المدهوشة على الآخر / الحضارة / الأثنى، فى حواريات غاية فى الروعة والسحر، مما جعله يتفد إلى المعنى وينجح فى  
نقل صورة الآخر - فى جانب من تكوينه العام - نقلاً صادقاً ومميزاً، مشمولاً بجمال فى السرد وسلاسة فى الأداء. ولقد عبر يحيى حقى عن  
ذلك حين قال: «إن فتحى غام ومحمود البدوى أفضل من كثير من «الخارج». ولقد أشرت إلى ذلك فى كتاب لى بعنوان محمود البدوى  
عاشق القصة القصيرة هيئة الكتاب، ولكنها ليست بالقدر الكافى. فربما يتناول هذا الجانب المتبع فى أدب محمود البدوى، فبفيه حقه  
من الشرح والتحليل .

## المواش :

(١١) من هؤلاء النقاد عبد الله العذامي. ولقد أحدث دويماً نقادياً في الصحافة الأدبية، وأحدث الصدمة النقدية وهو ينقل العرب إلى الشرق، وخاص معارك نقدية وسخر بالنبوية والتفكيكية والتشريحية وغيرها. وكان كتابه **الخطيئة والتكفير** نموذجاً تطبيقياً لما نادى به. أبرزه ناقد آخر هو سعيد السريحي. واتبرى أصحاب الانقياد الثرائى مقدين، مرجعين مقولاته النقدية إلى إضار بلاغى. وكان على رأسهم محمد ميبارى، ثم ظهر فى الساحة ناقد مميز هو عابد حازندار، نقل العرب النقدي إلى الشرق فى إطار موسوعى، إنه نوع من الصدمة ناتج عن التفاء العرب والشرق فى النقد أيضاً، وليس فى الموضوع الروائى فقط.

(١٢) انظر : **الحركة الأدبية فى المملكة العربية السعودية**، بكرى شيخ أمين، ص ٢٧٩.

(١٣) المرجع السابق، ص ٢٨٠.

ولعلنا نلاحظ صدمة القارئ، وهو يتابع الحداثة فى مجال الشعر وكيف أن شاعرين كمحمد النبش وعبد الله الصبيح قد أحدثا صدمة شعرية لدى المتلقى الذى لم يتعود ذلك. وكان النقد الحديث وراءهما يذكرى المعركة ويقدم الجديد. ومع ذلك فإن مثل هذا النوع من الشعر فى السعودية لا يعطى بالاهتمام الواجب، لرواج قيم الشعر القديم وخروجهما عن إطار التوفيق والتعديل المصنوعين.

(١٤) **الرحلة إلى الغرب فى الرواية العربية الحديثة**، عصام بهى، ص ١٣، هيئة الكتاب.

يجب التفريق بين احتواء العرب الثقافى لذات مختلفة فى البيئة غنية الموارد، انطلاقاً من سطوة المعنى واستحواده الفرس، لأن هذا الاحتواء لا يحتاج إلى الذهاب إلى الغرب فى لحظة استكشاف، بل يدخل غنياً إلى قلب البيئة نفسها، ويحترق المكان ذاته. وبين قلق الذات العربية المختلفة وهى تعيش الغرب حياته وفكره وحضارته فى جانبين اثنين : الأول، مواجهة لغرب فى إطار التمسك بالثبات، والثانى، مواجهته فى إطار الانغلات منه. ذلك أننا ونحن نقرأ فى هذه الروايات لم نر هذا الانحلال فى احتواء الغرب بقدر ما رأينا عجز الذات العربية عن فهم المعنى العميق لظواهر الآخر السوكى، مما جعلها تسقط عجزاً وإحباطاً.

(١٥) لعلنا نلاحظ ذلك فى روايات : **أهيب**، **عصفور من الشرق**، **موسم الهجرة إلى الشمال** ثم **قنديل أم هاشم** فى جانب منها.

(١٦) عالم الفكر - الكويت - العدد الثانى ١٩٩١ حول الترجمة الأدبية، عبده عبود.

(١٧) تلقى تعليمه فى دار العلوم وألقى الإنجليزية وألف رواية **رائدة** بعنوان **نحن الضميمة**. أحمد يعلى الرزبة سافر إلى القاهرة لدراسة الطب، وقبل سفره أصرت العائلة على عقد قرانه بأبنة عمه فاضمة. تعرف صديقته مصطفى، والتقى فائزة أخته، وأحبس معها بأرضستان، وانزلق فى عالم العاطفة الرومانسى، وحشى على نفسه من هذه العاطفة فقرّر الابتعاد وعاد إلى مكة وتزوج فاضمة. لقد تذكر ارتباط المقدس فؤاد الحب، والرواية صدرت فى صيغتها الأولى عام ١٩٥٩، واعتبرها النقاد من حيث الريادة والتأصيل بمثابة زيف فى الرواية المصرية - حيث توفر لها من الجوانب الفنية ما لم يتوفر فى جميع المحاولات القصصية الأولى، من مقدمة الرواية يقدمه مسعود الحارمى، ولعلنا نذكرنا فى جانب منه رواية **قنديل أم هاشم**.

(١٨) صدرت رواية البحث فى عام ١٩٤٨. وتصور رحلة البطل إلى الهند للاستشفاء والعلاج، وفى بومباى يصطدم بمظاهر الحضارة المادية، وفى بلدة ريفية عذبة بالجمال يتعرف على فتاة تعمل كمرصعة لحفلت الفتنة فى صيورتها) بتغيير المعنى بفعل الحب، ويحاول أن يقرئها من الإسلام، وأن يتزوجها، قدم لها حاتم الحفظة وأسرع بالعودة إلى جدة، لأن نمر الحرب العالمية قد بدأ. وفى جدة حاص صراعاً مع المهاجرين، فسافر إلى مصر واستطاع بمعاوضتها له أن يؤسس صناعة للحلوى والنسيج، وحقق حلمه فى بناء حضارى شامخ.

(١٩) **فصول** ١٩٨٢، نورة الرومى. ونظر كتاب **عالم فى الحجاز** للمؤلف أحمد محمد جمال، مكة.

(٢٠) **المسيرة**، الطبعة الأولى ١٩٨١، الكتاب العربى السعودى. والمؤلف عصام خويقر طبيب أسنان ويعمل مديراً للموحدة الصحية بجدة، وهو يشارك بفعالية فى أمور الثقافة والأدب فى بلده، وله أعمال قصصية ومسرحية وفيرة.

(٢١) الرواية، ص ١٣.

(٢٢) الرواية، ص ١٤.

(٢٣) الرواية، ص ١٧.

(٢٤) قال ابن الرومى عن الوطن:

ولس وطن نيت ألا أبغى

وحب أوطان الرجال إليهم

وألا أرى غيرى له الدهر مالكا

مأرب قضاه الشباب هناك

والنقصين فى النص الروائى له برد حلية لغوية تعنى بلاغة العبارة، ونما جاء لتوضيح مأرب الذات مع الآخر، وهى تستدعى الوطن فى لحظة صراع مشحون بنفسه بالقلق والخوف وبميراث عارض مع المرأة، وليضده، كنه أماء / الآخر الحضارى فى مواجهة متوازنة.

(٢٥) الرواية، ص ٣٠.

(٢٦) **فصول** العدد الثانى ١٩٨٢، **نفسه فى الحبيب**، نورة الرومى، **انظر الحركة الأدبية**، ص ٢٨٠ - ٢٩٠.

(٢٧) **العناصر الثرائية فى الرواية العربية فى مصر**، مراد عبد الرحمن مبروك، ص ١٣٤.

- (١٨) الرواية، ص ٤٥ .  
 (١٩) الرواية المقلدة ، شكرى عياد، ص ١٥ .  
 (٢٠) الرحلة إلى الغرب، ص ٢٣ .  
 (٢١) الرحلة إلى الغرب، ص ٧٠ .  
 (٢٢) آخر هذه النماذج نموذج « سيد البكرى » فى رواية منشئة البكرى الصادرة عن هيئة الكتاب مؤلفها فتحى سلامة . فسيد البكرى ببناء أستاذ ألماني ، فيأخذه معه إلى ألمانيا ليدرس الطب . عاش فى ألمانيا غارقا فى الخمر والجنس ، وجاءت صدمته غير تعرف الأثنى ورفضه للعلم وتقديره فيه ، خاصة بعد وفاة الرجل الذى بناه علميا ، إلى أن يسوق القدر إليه فتاة ألمانية : « كريستين » أحبته واضطرت أن تتعامل معه بقسوة لدرجة السجن ، حتى يستطيع أن يدخل الامتحان ويحصل على إجازة الطب . وحين حقق مرادها ( هكذا ) قدمته إلى المجتمع الألماني فى ثوب جديد بعد أن فرضت عليه أصول السلوك والمعاملة وهامشيات الحضارة وجذورها أيضا . إلا أنه وسط هذا الإحساس بالاعترا بعود فجأة - بطريقة رومانسية - هاربا ليشترك أهله فى المنشية بناء حياتهم من جديد بعد أن داعهم السيل . وسيد البكرى يذكرونا فى كثير من موافقه بـ « بمصطفى سميد » فى موسم الهجرة إلى الشمال ثم ألا ترى أن نموذج البطل فى الصهورة مغاير لهؤلاء جميعا ، وإن تشابه مع محسن فى مصطور من الشرقي فى إبراز الرومانسية مقابل المادية لدى الطرف الآخر الغربي .  
 (٢٣) الرواية، ص ٦٤ .  
 (٢٤) الرواية، ص ٧٥ .  
 (٢٥) نقد الرواية نبيلة إبراهيم، ص ٤٤ .  
 (٢٦) الرواية، ص ٥٥ .  
 (٢٧) عالم القصة، ترجمة مصطفى هدار، ص ١٧٤ .

